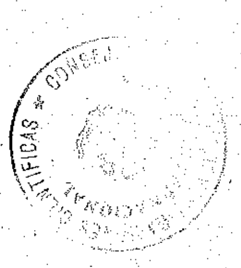


EMILIO LLEDÓ ÍÑIGO

EL CONCEPTO "POÍESIS" EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

C.S.I.

DUP2
788

EMILIO LLEDÓ ÍÑIGO

EL CONCEPTO "POÍESIS" EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO «LUIS VIVES» DE FILOSOFIA

El presente trabajo resume una parte de las investigaciones del autor en torno al vocabulario filosófico griego. En él se estudia especialmente el origen y evolución del concepto «poíesis» en el pensamiento griego hasta Platón. La palabra «poesía», como tantas otras de nuestra tradicción intelectual, tiene su origen en Grecia, pero para los griegos significó, en muchos casos, algo fundamentalmente distinto de lo que ahora significa para nosotros. ¿Cómo ha sido entonces posible, que un concepto que significó el «hacer» en su sentido concreto y material, fuese descargándose poco a poco de esta significación, llegando a adquirir otra opuesta: la sublimación y en muchos casos el apartamiento y negación de esa misma materia, en cuyo manejo real surgió el vocablo? ¿En qué momento podría precisarse tal giro? ¿Hasta qué punto se realizó ya este cambio en Grecia, y «poíesis» acabó por significar para los griegos algo semejante a lo que actualmente significa? Estos y otros problemas, entre ellos el de la expulsión de los poetas de la República, son abordados en este estudio, siguiendo la evolución del término en cuestión desde los primeros textos en que aparece.

Esta «reducción al origen» presenta en la filosofía griega una verdadera «situación de privilegio», que no ha podido tener la filosofía posterior. Toda filosofía que surgió a partir de las especulaciones de los griegos, se ha movido ya en el mundo conceptual creado por ellos. Lo cual quiere decir que ha estado condicionada en mayor o menor grado por el vocabulario filosófico griego. De ahí la necesidad cada día más urgente de una revisión de los conceptos más importantes heredados de Grecia, que han perdido muchas veces su verdadero sentido, anquilosándose su significado y perdiéndose el objeto al que apuntaban.

Precio: 70 ptas.



1:8 / 30

101.4(38) "poiesis"
475-3 "poiesis" :19(38)
875.01-1 : 19 Platon

EL CONCEPTO «POÍESIS» EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

285702 000003 DOP2 778

EMILIO LLEDÓ ÍÑIGO

EL CONCEPTO "POÍESIS" EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

HERÁCLITO-SOFISTAS-PLATÓN



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO «LUIS VIVES», DE FILOSOFIA
MADRID, 1961

k: 77.050

Depósito Legal M. 3.572.-1961

C. BERMEJO, IMPRESOR. — J. GARCIA MORATO, 122. — MADRID

PATRIS
MANIBUS
CARISSIMI

INDICE

INTRODUCCION

ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον αὐτὰ ἐξ αὑτῶν καὶ μαθητέον καὶ ζητητέον ἢ ἐκ τῶν ὀνομάτων.

PLATÓN

Este trabajo ha surgido de la consideración de un tema de doble aspecto. El primero, que se refiere más a la filología, nos conduce a un problema que tiene un origen histórico: el cambio de significado de una palabra en el transcurso de su evolución. El segundo, que apunta más a la filosofía, nos lleva hasta la pretensión íntima de un autor, concretamente Platón, y a preguntarnos qué quería decir filosofía para él, como medio de solucionar la contradicción que plantea la abierta y repetida crítica de la «Poiesis», precisamente en un autor que tantas veces expresó su pensamiento por cauces «poéticos».

Por lo que respecta al primer problema, podríamos plantearlo de la siguiente manera: ¿Cómo ha sido posible que un concepto que significó el «hacer» en su sentido concreto y material, fuese descargándose poco a poco de esta significación, llegando a adquirir otra opuesta: la sublimación, y en muchos casos el apartamiento y la repulsa de esa misma materia, en cuyo manejo real surgió el vocablo? ¿En qué momento podría precisarse tal giro? ¿Hasta qué punto se realizó ya este cambio en Grecia y «Poiesis» significó para los griegos lo que hoy significa para nosotros?

Si esta primera parte, pues, se refiere especialmente a

la filología, no puede ser abordada sólo desde ella. Hay que recurrir también a la filosofía del lenguaje, más que como estructuración ideal de unos determinados comportamientos idiomáticos, como intento de llegar, en lo posible, a este primer momento en que palabra y realidad significada comenzaron a relacionarse y a exigirse.

El estudio de una palabra o el análisis de un concepto es tanto más fecundo cuanto más se puede reducir a su origen, antes aún de que surgiera la metáfora o la generalización.

Esto, además, presenta en la filosofía griega una verdadera «situación de privilegio», que no ha podido tener la filosofía posterior. Toda filosofía que surgió a partir de las especulaciones de los griegos, se ha movido ya en el mundo conceptual creado por ellos. Esto quiere decir que ha estado condicionada en mayor o menor grado por el vocabulario filosófico griego. Naturalmente que este condicionamiento no significa que toda la filosofía occidental haya sido un puro juego de conceptos heredados y se haya despreciado el mismo progreso del pensamiento, de la sociedad, del saber, etc., de los que tantas veces es exponente, más o menos consciente, la meditación filosófica. Sin embargo, no cabe duda de que la filosofía occidental es, en definitiva, una tradición y una herencia, ni de que la formación de ese capital tuvo lugar a lo largo de tres siglos de la historia de Grecia.

Es posible que el influjo del Oriente no sea tan escaso como afirma una buena parte de los historiadores modernos, y que el comienzo del pensamiento griego tuviera determinaciones e influjos míticos de religiones orientales. A pesar de todo, no desaparece por ello esta situación de privilegio antes aludida, porque la relación inteligencia-realidad se expresó en un idioma, que no tanto por sí mismo cuanto

por ser o tender a una «conceptuación filosófica», presentó la más absoluta originalidad.

Ahora bien, el vocabulario filosófico surgió antes de que el mismo idioma empezase a configurarse externamente de una manera abstracta. Fue la prosa jonia, y, exactamente, el progreso de la medicina, lo que dio al idioma griego una configuración especial, que empezó a funcionar por sí misma como tal idioma. Así se llegó a olvidar, por la misma perfección que tal estructuración tenía, si no el propio contenido, sí, al menos, este origen, en el que la palabra fue, entre otras cosas, el modo de comunicación de una realidad aprehendida por los sentidos.

Hasta esta última reducción, en la medida en que esto sea posible, hay que llevar cualquier estudio que se haga de la filosofía griega. Pero este análisis o «reducción al origen» hay que hacerlo única y exclusivamente con los instrumentos que la ciencia filológica, histórica, etc., ofrezca.

El estudio de la filosofía griega, si quiere ser fecundo, ha de ser, pues, científico y objetivo. Cualquier aproximación a ella que no tenga estos presupuestos, conduce a un misticismo impreciso e incoherente, que, en última instancia, podrá tener un cierto valor dentro de una cierta estructura metafísica, pero que no tiene que ver nada con la filosofía griega como tal filosofía.

El paso primero e imprescindible ha de estar dado en función de la objetividad. Sólo dentro de ella es posible un mínimo de interpretación. Porque si hay algo donde tal interpretación se preste a error, es precisamente en aquel período de la filosofía griega, del que apenas nos quedan unos cuantos fragmentos, que únicamente pueden abrirnos su sentido, conectándolos con la realidad en que surgieron. Realidad quiere decir: historia, política, religión, sociedad, literatura, etc.

La fuerza, la originalidad de muchos de estos fragmentos, tiene un poder de sugerencia tal, que ha bastado para hacer meditar largamente a muchos pensadores. Pero esto es ya muy distinto de «entender» la filosofía griega, y muy distinto también de lo que hizo Hegel cuando afirmó que no había un solo fragmento de Heráclito que él no hubiese insertado en su propia filosofía. Hegel hizo otra cosa que interpretar a Heráclito desde su propio pensamiento; Hegel lo «leyó» profundamente y supo descubrir su núcleo intelectual y concordar con él.

Quizá la mayor dificultad que presenta el perseguir un concepto a través de la filosofía presocrática, es el estado fragmentario, en el mejor de los casos, de las fuentes. Ello motiva el que no pueda verse la evolución ni el desarrollo natural del vocablo, y que en dos textos inmediatos en la transmisión, pero relativamente lejanos en la Historia, se presente la misma palabra con sentidos diferentes, de los cuales el segundo ha sido resultado del primero. El proceso y los eslabones intermedios que justificarían tal resultado, han desaparecido.

En cuanto a la segunda cuestión, puede formularse así: «¿Qué nuevo sentido dio Platón a la palabra «Poiesis»? ¿Qué relación hay entre esto y el destierro de los poetas de la República? ¿Dónde pueden hallarse los precedentes para la concepción platónica de «Poiesis»?

Los pasajes platónicos están estudiados según el orden cronológico de los diálogos establecido por Wilamowitz. Así es posible seguir el proceso que, dentro ya de la obra de Platón, pueda presentar el concepto «Poiesis».

1960

CAPÍTULO PRIMERO

HERACLITO

Nur ein Volk und eine Philosophie des Abendlandes gibt es..., die alle ihre Begriffe aus dem Bewusstsein der eigenen Sprache schöpfen dürfte.

J. STENZEL

1. EL VERBO ποιέω

La significación general del verbo ποιέω, denominador común de todas sus otras acepciones, es la de «hacer». Envuelve, pues, su sentido una actividad, que, primeramente, se concretó en algo material, en algo hecho por las manos. Los primeros ejemplos, que en Homero nos ofrece la literatura griega, encierran este significado de hacer, fabricar, edificar [1].

Al lado de estas significaciones, donde la acción del verbo quedaba concretada en un objeto material, aparece en Hesiodo [2] otra significación que ya no apunta a un hacer en el sentido de fabricar, construir algo de algo, sino que indica solamente un traer a la existencia, un crear. En Homero tiene también el sentido de «causar», «hacer que» [3],

[1] ἑκάστῳ δῶμα ποίησε. *Il.* I, 608. τύμβον ποίεον. *Il.* VII, 435 ἐν δ' αὐτοῖσι [πύργοις] πύλας ποιήσομεν. *Il.* VII, 339. *αὐταρ εν αὐτῶ* [εν σαχει] ποίε, δαίδαλα πολλά. *Il.* XVIII, 482. εἴδωλον ποίησε *Od.* IV, 796.

[2] αἶψα δὲ ποιήσασα γένος πολιοῦ αδάμαντος *Teog.* 161.

[3] οὔτε τελευτὴν ποιῆσαι δύναται *Od.* I, 250. ἔσχε δὲ χῦμα/πρόσθε δέ οἱ ποίησε. *Od.* V, 452. ἐπει ἄρ σε θεοὶ ποίησαν ἱκέσθαι [ες] οἶκον *Od.* 23, 258.

sentido que continúa a lo largo de toda la literatura griega [4]. En el «Sylloge Inscriptionum Graecarum» [5] se encuentran inscripciones, en las que el verbo se emplea para caracterizar una actividad artística. En Heródoto surge ποιεῖν con el sentido de «festejar», «celebrar» [6]; así también en Jenofonte [7] y Platón [8]. En Homero tenemos también ejemplos con el sentido de «organizar una asamblea, una reunión ciudadana» [9]. Usado con adjetivos, que determinan en cierta manera la significación del verbo, aparece también en Homero [10], en quien además se encuentra con el significado de «colocar», «situar en un cierto lugar» [11].

---

[4] JENOFONTE, H. G. 6.3.10. *Mem.* 3.10.8; 4.3.14. — ARISTÓFANES, *Pl.* 459; 746; *Eq.* 912.—TUCÍDIDES, 7. 6.

[5] «Sylloge Inscriptionum Graecarum», a Guilelmo Dittenbergero condita et aucta. Tertium edita. Lypsiae, 1915-1921. 4 vols. Θεότροπος: ἐποίε: Αἰγινάτας S.I.G. Vol. 1.º, 18, pág. 17; VI-V a. C. *καί* μὲ επό]εισεν: haíσοπος καὶ haδελφοί S.I.G. Vol. 1.º 2 B., pág. 3, siglo VI a. C. Οἱ 'Αναξιμάνδρο παῖδες τõ Μανδρομάχ [ο ἀνέ] θεσαν, ἐποίησε δὲ Τερψικλῆς S.I.G. Vol. 1.º, 3 B., pág. 3, siglo VI a. C.

[6] HERÓDOTO, 9.19. ποιεῖν ἱρα.

[7] JENOFONTE, H. G., 4.5.1. π. τὴν θυσίαν τῷ Ποσειδῶνι. TUCÍDIDES, 2.15. τῇ Θεῷ ἑορτὴν δημοτελῆ ποιεῖν.

[8] PLATÓN, *Rep.* 328 a καὶ πρός γε παννυχίδα ποιήσουσιν.

[9] HOMERO, Il. VIII, 2 ἀγορὴν ποιήσατο. Así también en TUCÍDIDES. 1.17.; 1.139; 2.34; 4.91; 6.28.—ARISTÓFANES, *Eq.* 746.

[10] λεῖα δ' ἐποίησεν παρ' ἀγάρροον Ἑλλήσποντον *Il.* XII, 30. εἰς ὅ κέ σ' ἤ ἄλοχον ποιήσεται, ἤ ὅ γε δούλην *Il.* III, 409. Τάων ἥν κ' ἐθέλωμι φίλην ποιήσομ' ἄκοιτιν *Il.* IX, 397. ἥν τίς τε φίλον ποιήσετ' ἀκοίτιν *Od.* V, 120. τά μοι θεοὶ Οὐρανίωνες ὄλβια ποιήσειαν, ἀμόμονα δ' οἴκοι ἄκοιτιν/νοστήσας εὕροιμι σὺν αρτεμέεσι φίλοισιν *Od.* XIII, 42-43.

Véase también HESÍODO, *Erga* 707 y 714.

[11] ἐμοὶ Ζεὺς... ἐνὶ φρεσὶν ὧδε νόημα ποίησ' *Od.* XIV, 247. σφῶιν ὧδε θεῶν τις ἐνι φρεσὶ ποιήσειεν *Il.* XIII, 55.

Así también en HERÓDOTO, 1 27; 5, 33.—TUCÍDIDES, 1, 109; 8. 53, etcétera.

A partir de Heródoto [12] aparece el significado de «considerar», «tener por». Después de Homero es también muy corriente la voz media usada con un sustantivo como paráfrasis de un verbo, que se deriva de tal sustantivo [13]. Es corriente también el significado de «ejecutar, obrar», que ya se encuentra en Homero [14]. En este sentido se halla, en composición con adverbios, especialmente en la prosa ática [15]. La significación de ποιέω con el sentido de «componer», «escribir» es posterior a Homero y nos aparece por primera vez en Heródoto [16]; lo encontraremos con esta acepción repetidamente en Platón [17].

En Platón es corriente el significado de «representar a alguien o algo poéticamente» [18]. Pero con esta significación

---

[12] A partir de HERÓDOTO, en quien ya aparece en este sentido. Por ej. συμφορὴν ποιέεσθαι μεγάλην... 1.83. γράφει ἐς βιβλίον πάντα τὰ ποιήσαντα 3.42, πρὸς δὲ καὶ ὁρωσα τοὺς γονέας συμφοράν τὸ εἶδος αὐτῆς ποιευμένους 6.61. μέγα τε ποιεύμενοι περιεῖναι τὴν Ἑλλάδα καὶ γνόντες 8.3.

En TUCÍDIDES, véase también 1.118.

[13] ἄγερσιν ποιεέισθαι = ἀγείρειν HERÓDOTO, 7.5. ὁιδοιπορίην ποιέεισθαι = οιδοπορέειν HERÓDOTO, 2.29. βουλὴν π. = βουλεύεσθαι HERÓDOTO, 8.40. θαῦμα π. = θαυμάσθαι HERÓDOTO, 1.68. λήθην π. = λανθάνεσθαι HERÓDOTO, 1.127. ὀργήν π. = ὀργιζεσθαι HERÓDOTO, 3.25. πλόον π. = πλεῖν HERÓDOTO, 6.95. μάχας π, = μάχεσθαι SÓFOCLES, *Elec.* 302. ἀπόκρισιν π. = ἀποκρίνεσθαι PLATÓN, *Leyes.* X 897 *d*.

[14] ἄριστα πεποίηται *Il.* VI, 56.

[15] JENOFONTE, *Mem.* 1,3,1; *Cir.* 1.4.9; 7.4.13.—PLATÓN, *Rep.* 328 *d*; 496 *b*; 403 *e*.

[16] καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπον τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντα...... εν κορίνθῳ — HERÓDOTO, 1.23. ποιῆσαι τὰ ἔπεα ταῦτα νῦν ὑπ' Ἑλλήνων 'Αριμάσπεα καλέεται HERÓDOTO, 4.14. ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησι HERÓDOTO, 2.53.

[17] κωμῳδιαν κ. τραγῳδίαν... ποιεῖν PLATÓN, *Banq.*, 223 d. ποιήσας... τὴν καλουμένην παλινῳδίαν PLATÓN, *Fedr.* 243 *b*.

Véase también, *Fed.*, 60 d; *Ion*, 534 b; *Rep.*, 383 a.

[18] Ὅμηρον 'Αχιλλέα πεποιηκέναι ἀμείνω 'Οδυσσέως καὶ ἀψευδῆ *Hip. Men.* 369 *c*. También *Banq.* 174 *b*; *Rep.* 379 *a*; *Fedón* 61 *b*.

ya el verbo se ha cargado de un sentido nuevo, que habrá que analizar después dentro de la concepción platónica de poesía.

Es claro, sin embargo, que aunque el significado primitivo de ποιεῖν, comprendía un hacer, y un efecto material y manual de esa actividad que se especificaba en la cosa hecha: casa, túmulo, nave, lo decisivo de este «hacer» es que estaba determinado por unas normas, según las cuales tenía que encauzarse. Estas normas no son todavía las de las τέχναι, concepto posterior en el sentido de «obra de arte», y que adquirirá importancia en la filosofía platónica y aristotélica, sino sencillamente la estructuración, más o menos racional, de una actividad determinada.

2. Ποιεῖν EN HERÁCLITO

En ocho de los ciento veintiséis fragmentos que nos han quedado de Heráclito encontramos el verbo ποιεῖν. En el fragmento primero, el más largo de los que nos han sido transmitidos, aparece ποιεῖν en el siguiente contexto: τοὺς δέ ἄλλους ἀνθρώπους λανθάνει ὁκόσα ἐγερθέντες ποιοῦσιν ὅκωσπερ ὁκόσα εὕδοντες ἐπιλανθάνονται. El verbo ποιοῦσιν se refiere al obrar del hombre en cuanto despierto; la significación queda, sin embargo, diluída. Ποιεῖν no se concreta en un objeto, sino que apunta al hacer del hombre en general; a todo lo que en estado de vigilia le acontece; a todo lo que es su vivir despierto. En este vivir, el verbo ποιεῖν puede explicarse según su significación general de «hacer» en cuanto que este «hacer» es uno de los ingredientes del vivir. «Los hombres olvidan lo que hacen despiertos», reprocha Heráclito. El contexto habla del olvido del Logos [19]. Esta es la palabra

[19] Cfr. BUSE, *Der Wortsinn von Logos bei Heraklit*, «Rheinisches Museum» N. F., 75, 1926; W. CAPELLE: *Das erste Fragment des Hera-*

principal del fragmento, alrededor de la cual gira todo él. El «hacer» de los hombres es un hacer con el Logos; pero ellos son ἀξύνετοι, no comprenden el sentido de este «hacer» y les pasa inadvertido (λανθάνει) lo que hacen en vigilia, igual que ponen en olvido (ἐπιλανθάνονται) lo que hacen en el sueño. El verbo ποιοῦσιν depende en la primera oración de λανθάνει; en la segunda, sobreentendido, de ἐπιλανθάνει. ¿Cómo puede entenderse este olvido de un «hacer»? Unicamente desde el «sentido» de este «hacer». No es, pues, lo decisivo ποιεῖν sino su «sentido». Adquiere, pues, en este contexto ποιεῖν, una nueva significación. El verbo determina y define los dos estados del hombre, y no de un modo concreto, sino general; caracteriza el ser del hombre como un «hacer»; éste es el objeto de sus dos estados ἐγερθέντες y εὕδοντες.

La mención de estos términos sueño, vigilia, es frecuente en Heráclito [20]. En el fragmento 26 nos dice que el hombre en la noche: «enciende para sí una luz; en el sueño alcanza a los muertos, en la vigilia a los que duermen» [21].

Fragmento 5.

Μαίνεσθαι δ' ἂν δοκοίη, εἴ τις αὐτὸν ἀνθρώπων ἐπιφράσαιτο οὕτω ποιέοντα.

El fragmento habla de lo absurdo de la «catarsis» según los ritos de los antiguos misterios. Esta «purificación» sangrienta tiene tan poco sentido como el que, habiendo caído en el barro, quisiera limpiarse con él. Si alguien lo observase en tal ocupación, pensaría que estaba loco.

Ποιέοντα va determinado aquí por un adverbio οὕτω que

kleitos, «Hermes», 59, 1924, donde traduce Logos por Weltgesetz, mientras que KRANZ lo traduce por Sinn, (Diels I, 150).

[20] Cf. Fragmentos 21, 26, 63, 88, 89.

[21] Cfr. la interpretación de este fragmento en OLOF GIGON, *Untersuchungen zu Heraklit*, Leipzig, 1935, pág. 95 sigs.

se refiere a *καθαίρονται* mediatamente, e inmediatamente a ἀπονίζοιτο. En la órbita de significación de este segundo verbo, ποιεῖν indica un hecho concreto, «limpiarse», pero este significado como término de una metáfora revierte sobre καθαίρονται. Ποιέοντα comprende este significado problemático de «purificarse», que emerge con las penitencias de los misterios dionisíacos y que Aristóteles [22] va a extender a la tragedia, creando con ello uno de los conceptos más discutidos de su poética.

Fragmento 15.

De nuevo en el marco de una crítica contra los misterios dionisíacos encontramos el verbo con el antiguo significado de «organizar» εἰ μὴ γὰρ Διονύσωι πομπὴν ἐποιοῦντο. Con este significado aparece ya en Homero [23] y, posteriormente, en Heródoto [24], Tucídides [25], Aristófanes [26], Platón [27].

Al lado de εποιοῦντο, de la organización de esta procesión en honor de Baco, añade Heráclito ὕμνεον (ᾆσμα) αἰδοίοισιν dos palabras del vocabulario poético. Ποιεῖν encierra aquí el sentido de «orden», de «hacer conforme a una regla», en oposición a εἴργασθαι.

---

[22] Aristóteles, *Poética*, 1449 b; *Política*, 1341 b. Véase también Platón: *Lisias*, 214 b, donde cita a Demócrito a propósito de un tratamiento ὅμοιον πρὸς τὸ ὅμοιον. Véase el trabajo de K. H. Volkmann-Schluck, *Die Lehre von der Katharsis in der Poetik des Aristoteles*. Varia variorum «Festgabe für Karl Reinhardt», 1952.

[23] *Ilíada*, VIII, 2.

[24] *Heródoto*, 6.57; 9.19.

[25] *Tucídides*, 1. 139.

[26] *Aristófanes*, Eq. 746.

[27] *Platón*, Rep. 328 a.

Fragmento 30.

Κόσμον τόνδε, τὸν αὐτὸν ἁπάντων, οὔτε τις Θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται πῦρ ἀείζωον,..

'Εποίησεν aparece aquí con el sentido de «crear», que ya se encuentra en Hesíodo [28] y que, después, en Platón [29] llegará, en forma participial, a constituirse en el concepto ὁ ποιῶν, el creador.

Ποιεῖν se refiere a la actividad de hombres y dioses. Dentro de las posibilidades de ambos encuentra sentido la acción verbal. El objeto de esta creación es el «Cosmos», el orden del mundo. «Ninguno entre los dioses o los hombres creó este mundo, el mismo para todos, sino que fue siempre, es y será eterno fuego viviente.»

Como oposición a ποιεῖν, aparecen εἶναι en sus tres formas de imperfecto, presente y futuro. El ser no ha sido creado, existe desde siempre. Este existir está dotado de razón ἅπτομενον μέτρα καί ἀποσβεννύμενον μέτρα. El fuego eterno, además de substrato de todos los cambios, es una fuerza rectora. Simplicio explica este pasaje [30]: «El mundo desaparece en el fuego, pero surge de nuevo de él en determinados periodos». ἐποίησε es contrario a εἶναι; «lo que es» no puede ser creado, según el monismo panteísta de Heráclito. La negación de la posibilidad de crear el «Cosmos» no se refiere a la inadecuación de ποιεῖν con la actividad de hombres o dioses, sino precisamente a la existencia eterna del ser.

Ποιεῖν para Heráclito es «principio», «comienzo». Lo que

---

[28] *Teogonía*, 579. *Erga*, 110; 130; 146.

[29] *Timeo*, 76 c.

[30] Comentario al de Coelo de Aristóteles, 94 4, (edic. de Heiberg, 22 A, 10).

se crea comienza a existir en el momento de la acción creadora; el Cosmos no podía ser creado, porque era ya desde siempre.

Ποιεῖν comprende, pues,

a) Originalidad en la acción.

b) Oposición a εἶναι en su concretización de πῦρ ἀείζωον

c) Adecuación con las posibilidades de hombres o dioses.

d) Referencia no a un objeto, sino a una estructura: «Cosmos».

Fragmento 53.

Τοὺς μὲν δούλους ἐποίησεν τοὺς δὲ ελευθέρους.

Se encuentra en este fragmento el verbo ποιεῖν en forma de aoristo, como en el fragmento anterior, con dos complementos δούλους y ἐλευθέρους y un doble sujeto πατήρ-βασιλεύς. El contexto donde aparece es un ejemplo de Heráclito para mostrar el poder de la discordia como «padre y rey de todas las cosas; a unos los presenta como dioses, a otros como hombres, a unos los hace esclavos, a otros libres».

Πόλεμος está por encima de los hombres y de los dioses. Esta razón suprema, origen del «llegar a ser» y del «perecer», tiene el poder de un rey capaz de hacer libres o esclavos a los hombres.

Πόλεμος es el sujeto, identificado con πατήρ y βασιλεύς, de ἐποίησε; el efecto de la acción verbal se centra, no en dos objetos materiales, sino en dos especificaciones cualitativas. La distinción no se establece, por ejemplo, entre hombre y mineral, sino entre dos modos de ser hombre: esclavo, libre.

Ποιεῖν implica en el fragmento:

a) Acción ejercida por un sujeto superior, capaz de modificar cualitativamente, mediante un acto de voluntad, aquello sobre lo que se ejerce.

b) Acción proyectada no hacia la creación de un objeto, sino de un comportamiento.

Fragmento 73.

Οὐ δεῖ ὥσπερ καθεύδοντας ποιεῖν καὶ λέγειν· καὶ γὰρ καὶ τότε δοκοῦμεν ποιεῖν καὶ λέγειν.

Como en el fragmento 1, aparece aquí ποιεῖν en relación con el sueño del hombre [31]. Se presenta dependiendo de δεῖ y acompañado de otro infinitivo λέγειν. El fragmento es una admonición a la vida conforme al Logos, que ya Heráclito había insinuado en el fragmento primero. El hombre que vive en el olvido de este Logos no está en la realidad, sino en el sueño; aquí καθεύδοντας no tiene un significado positivo como en los fragmentos 21, 26, sino que caracteriza un estado meramente negativo. En el sueño creemos que hacemos o hablamos, pero nuestro ποιεῖν o λέγειν no tiene trascendencia ni alcanza a la realidad; es un hacer inmanente, una pura apariencia de hacer.

Ποιεῖν va unido a λέγειν los dos abarcan de una manera general el ámbito de la trascendencia humana.

Ποιεῖν y λέγειν no determinan su acción en un objeto, sino que indican únicamente dos facultades del hombre. La referencia ὥσπερ καθεύδοντας manifiesta que el hombre puede ejercer estas dos posibilidades creyendo que las ejerce plenamente.

Ποιεῖν en este fragmento es la caracterización positiva de todo hacer del hombre en la realidad.

---

[31] E. Hoffmann comenta esta oposición legein-poiein: Die Verbindung von legein und poiein ist für Heraklit ebenso charakteristisch wie für Parmenides die von legein un noein. Dort Kulturphilosophie; hier Erkenntnislehre. «Die Sprache und die archaische Logik» (*Heidelberg Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*. 3). Tübingen, 1925, pág. 3, nota 1).

Fragmento 111.

Νοῦσος ὑγιείην ἐποίησεν ἡδὺ καὶ ἀγαθόν, λίμος κόρον, κάματος ἀνάπαυσιν.

Ἐποίησεν, de nuevo en forma de aoristo acompañado de dos adjetivos ἡδύ y ἀγαθόν. El sujeto del fragmento es νοῦσος, «que hace agradable y buena la salud; como el hambre hace agradable la saciedad, el cansancio el reposo».

No se trata en el fragmento de un relativismo como parece deducirse de Zeller [32] y Burnet [33], y que ya Platón comentará en el Teeteto [34], incluyendo entre sus representantes a Protágoras, Heráclito y Empédocles καὶ τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας.

La enfermedad hace que se convierta en deseable la recuperación de la salud. Es una nueva oposición de contrarios, unidos por el verbo ποιεῖν en un sentido, no de creación material, sino de modificación cualitativa.

No hay una identidad, pues, entre νοῦσος y ὑγιείην sino que en la enfermedad se crea, dentro de ella, una espera de la salud, únicamente presentida; sin existencia real. La acción ποιεῖν no recae, por consiguiente, de una manera directa sobre ὑγιείην, κόρον, ἀνάπαυσιν. El objeto de la acción verbal es, por el contrario, ἡδύ καὶ ἀγαθόν. No es propiamente ποιεῖν un «hacer», sino un «convertir».

---

[32] E. Zeller, «Die Philosophie der Griechen», 6.ª edic. Leipzig, 1920, I, págs. 805 sigs.

[33] J. Burnet, «L'Aurore de la Philosophie grecque», págs. 190 ss. Cito según la edición francesa de A. Reymond, París, 1952. Burnet reconoce, sin embargo, más adelante, que Heráclito no afirma un total relativismo.

[34] *Teet.*, 152 d.

Fragmento 112

σωφρονεῖν ἀρετὴ μεγίστη, καὶ σοφίη ἀληθέα λέγειν καὶ ποιεῖν κατὰ φύσιν ἐπαΐοντας.

De nuevo ποιεῖν junto con λέγειν, como en el fragmento 73 y también con una significación general de «obrar». En este fragmento aparece ποιεῖν con una modificación κατὰ φύσιν, «según la naturaleza». «Decir verdad y obrar conforme a la naturaleza, prestándole atención, en esto consiste la sabiduría.» ποιεῖν es una manera de ser sabio.

Esta caracterización del ποιεῖν, del obrar del hombre en unión del λέγειν, es decisiva en Heráclito. El Logos no es una fuerza estática, sino un continuo e incesante «hacer». Así el saber del hombre, que no es aún la θεωρία aristotélica, comprende en sí, como ingrediente fundamental y decisivo, la práctica. El hombre no puede limitarse a pura teoría; es una fuerza eficaz, viviente, creadora y modificadora de la realidad. Un saber que no esté unido al hacer, no tendrá sentido.

Con razón en el fragmento segundo se nos dice, apuntando a una norma general de obrar: διὸ δεῖ ἕπεσθαι τῶι ξυνῶι, τουτέστι τῶι κοινῶι. Hay que seguir lo común, lo general, el Logos. En el fragmento de Heráclito se establece una distinción con respecto a otras opiniones, según las cuales el Logos, la Verdad, estaban divididos conforme a las aspiraciones de las distintas clases. El «obrar» queda aquí centrado en una norma universal, idéntica para todos.

«Aunque el Logos es común a todos, algunos se empeñan, sin embargo, en vivir como si en sí mismos (en sus opiniones privadas) tuvieran una sabiduría propia». En el frag-

mento 113 confirma Heráclito ξυνόν ἐστι πᾶσι τὸ φρονέειν. El pensar es común a todos [35].

Ποιεῖν aparece en el fragmento como un ingrediente de la σοφίη [36].

La importancia extraordinaria que el verbo ποιεῖν tiene en los fragmentos de Heráclito, es un claro exponente de su filosofía. Mientras en Parménides no aparece ni una sola vez, porque sus teorías idealistas se mueven más en el dominio del νοέιν; en Heráclito la 'acción', el 'hacer', forman, junto con el Logos, la estructura íntima de su pensamiento [37].

3. Heráclito y los poetas

La actitud polémica de Heráclito frente a la poesía tradicional hay que entenderla desde la seguridad que refleja el primero de sus fragmentos. La conciencia de un nuevo mé-

[35] Cfr. el pasaje de Eurípides, *Bacantes* 395:

τὸ σόφον δ' οὐ σοφία
τό τε μὴ θνητὰ φρονεῖν
βραχὺς αἰών ἐπι τούτῳ
δέ τις ἄν μεγάλα διώκων
τὰ παρόντ' οὐχὶ φέροι.

Este θνητὰ φρονεῖν es constitutivo del σόφον. Por cierto que este mismo verbo φρονεῖν es el que Heráclito usa con preferencia a νοεῖν, característico de Parménides. Φρονεῖν es, exactamente, el «preciso entender», pero ello dentro de los límites del poder humano. De ahí que Heráclito pretenda también que los hombres no sólo conozcan la realidad, sino que además la modifiquen. Las palabras de Eurípides μεγάλα διώκεω dicen relación al ἀληθέα λέγειν καὶ ποιεῖν.

[36] Cfr. Aristóteles, *Etica nicomaquea*, 1146 b y 1177 b.

[37] Así dice exactamente Hoffmann: «Daher steht Heraklits Deutung der Wörter zusammen mit der Deutung der Werke». E. Hoffmann, «Die Sprache und die archaische Logik», (*Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*, 3). Tübingen, 1925, pág. 3, nota 1.

todo y de una nueva intuición de la realidad, obligan a Heráclito a enfrentarse con sus predecesores, los poetas, los educadores tradicionales de Grecia.

Es fácil encontrar en la literatura griega pasajes en donde se le da a Heráclito este lugar preeminente de representante de un momento eje en la historia del pensamiento. Antes de que Cicerón dejase para la posteridad el adjetivo «oscuro» como definidor de Heráclito [38], Eurípides hizo el retrato de un cierto tipo de σοφός que podría aplicársele [39]:

ὄλβιος ὅστις τῆς ἱστορίας
ἔσχε μάθησιν μήτε πολιτῶν
ἐπὶ πημοσύνας μήτ' εἰς ἀδίκους
πράξεις ὁρμῶν,
ἀλλ' ἀθανάτου καθορῶν φύσεως
κόσμον ἀγήρω, τίς τε συνέστη [40]
καὶ ὅπῃ καὶ ὅπως.

Este dirigir la mirada al Cosmos, que nunca envejece, y escrutar cuál es su marcha y por qué interna ley se produce a sí mismo, es lo que no habían hecho ni Homero ni Hesíodo. Por eso dice Heráclito: «διδάσκαλος δὲ πλείστων Ἡσίοδος. Los hombres están convencidos de que es el que más sabe; sin embargo, no conoce el día ni la noche: ¡son la misma cosa!» [41]. Heráclito reconoce ya la influencia de Hesíodo entre sus contemporáneos, por ello mismo le combate.

Como propugnador de una nueva doctrina dirigida con-

[38] Cicerón, *De Finibus*, II, 15; *De Natura Deorum*, I, 74. Véase también Estrabón, XIV, 25, p. 642 (Diels I, 143, 32).

[39] Eurípides, transmitido por Clemente Alejandrino, *Strom.* IV, pág. 636 d; Eurípides, «Tragoediae», edic. de A. Witzschel. Leipzig, 1841, t. IV, pág. 295, CIV. (En Nauck, frag. 902.)

[40] Cfr. Heráclito, Fr. 91 (Diels, I, 171).

[41] Fr. 57 (Diels, I, 163).

tra la superstición [42], no admite, pues, esta creencia en días «buenos» o «malos», de que habla Hesíodo [43]. Este tema aparece también en el fragmento 106, donde Plutarco [44] nos transmite que Heráclito decía que, según Hesíodo, había días buenos y malos [45], porque no sabía que la sustancia de cada día es una y la misma. Esta crítica insiste en un ejemplo, en donde se percibe claramente la diferencia que separa los supuestos que condicionan al poeta y al filósofo. Hesíodo atribuye algo a algo, basándose en el mito o en la tradición; el fruto de su atribución es una metáfora. Heráclito, por el contrario, parte de una intuición mucho más profunda y nueva; los presupuestos de ella son únicamente la realidad y su φύσις determinadora; el fruto de esa intuición es una idea, donde esa misma realidad se concibe y se expresa. Una cosa es, pues, πολυμαθίη, y otra νόον ἔχειν, como dice Heráclito en otro fragmento [46], refiriéndose de nuevo a Hesíodo.

Todavía son más violentos sus ataques contra Homero, al que, como una especie de anticipación de lo que después habría de hacer Platón [47], condena a ser expulsado de las asambleas públicas, e incluso apaleado [48]. ¿Cuál puede ser la razón que justifique una decisión semejante? No cabe duda de que aquí Heráclito no se dirige sólo contra Homero y Arquíloco, a quien también cita en el fragmento, sino

[42] E. Loew, *Heraklit von Effesos, der Entdecker des empirischphysikalischen Weges der Forschung.* «Rheinisches Museum», 79, 1930.

[43] Hesíodo, *Teogonía*, 124, donde se hace a la Ἡμέρα hija de la Νύξ. Véase también *Teogonía*, 748 sig. También Séneca, *Epístola* XII, 7.

[44] Diels, I, 147.

[45] Hesíodo, *Erga*, 765 hasta el final de la obra.

[46] Fr. 40, Diels, I, 160.

[47] Platón, *Leyes*, 801 c, d, etc.

[48] Fr. 42, Diels, I, 160.

contra la poesía en general y contra el poderoso influjo que ejercía en la educación.

Pero este influjo es pernicioso. La poesía carece de algo esencial, único instrumento capaz de hacer progresar el pensamiento por el camino que los jonios habían abierto. Este instrumento es el Logos. En el fragmento 104, Heráclito afirma [49] que la mayoría de los hombres no tienen νόος ἢ φρήν, y ello porque escuchan la voz de los poetas. En este pasaje el Logos se especifica de doble manera νόος καὶ φρήν. Estas facultades intelectuales integran la realidad en una forma racional, lejos del dominio de la especulación mítica, condicionado sólo por un poder confuso e instintivo. Precisamente el hombre carece de la verdadera sabiduría que le suministra el Logos, «porque escucha la voz de los poetas y toma por maestro al vulgo» [50]. La realidad que el poeta manifiesta en sus cantos, no se adecua con el Logos auténtico del hombre.

Las expresiones y metáforas poéticas continúan y fecundan oscuramente el camino del mito; ello deja al hombre anclado, sin posibilidad del positivo proceso que implica el devenir y sin el progreso a que necesariamente tiene que estar sujeto el hombre cuando su dirección está orientada hacia la «inteligencia».

El choque del Logos con la realidad, tal como es en sí, despojada de todo lo que en la poesía la falsifica, produce la παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης [51], de cuyo contraste y aparente contradicción surge el verdadero saber y se fecunda la realidad.

Por eso, en otro fragmento [52], vuelve a atacar a Ho-

[49] Diels, I, 174.

[50] Fr. 104, Diels, I, 174.

[51] Fr. 51, Diels, I, 162.

[52] Aristóteles, *Etica eudemia*, 1235 a 25 (Diels, I, 149 A, 22.) Fr. 43 de Heráclito, traducido según la adición que introduce Burnet

mero por negar esta armonía contraria y fecundadora. «Homero se equivocaba al decir, ojalá que se extinga la discordia entre los dioses y los hombres [53]; no se daba cuenta de que pedía así la destrucción de todas las cosas». En este verso, que Heráclito cita, Homero se había opuesto al principio fundamental de su pensamiento; pero, además, negaba algo decisivo, que adquirirá después en Esquilo forma definitiva: el acercamiento del hombre a la divinidad, la lucha por la cual el hombre griego puede arrancar algún secreto al dios, por la que llega, incluso, a apoderarse de él, a hacerle suyo, a dominarle ya, y a no temerle más.

En el fragmento 56 vuelve Heráclito a referirse a Homero, que, a pesar de ser el más sabio de todos, al igual que los demás hombres, «se engañaba en el conocimiento de las cosas más evidentes» [54]. Es el mismo tema del engaño, que, posteriormente, aparecerá en Gorgias [55] a propósito de la relación entre λόγος y ψυχή, y, en Platón, al hablar del influjo pernicioso de los poetas y de las relaciones entre poesía y mimesis [56].

Si la crítica de Heráclito a los poetas brota del núcleo de su filosofía como una consecuencia, encontramos en Jenófanes [57] una postura semejante, pero, en este caso, sustentada en argumentos éticos:

(«L'aurore de la Philosophie grecque», pág. 152, nota 3.), basándose en el comentario de Simplicio a las *Categorías* (412, 26. ed. Kalbfl.)

53 *Il.*, XVIII, 107.

54 Fr. 56 (Diels, I, 163).

55 Gorgias, *Alabanza de Helena*, 15 Diels, II, 293, 4). Gorgias, Fr. 23. (Diels, II, 305-306).

56 Véase p. ej. Platón, *Rep.*, 282 b, c; 598 c; 612 d, etc. Antes de Platón ya era corriente relacionar poesía y engaño o ficción; así p. ej. Hesíodo, *Teogonía* 27; Jenófanes, 1, 22 (Diels, I, 128); Píndaro, *Olimp.* I, 28: Ἦ θαυματὰ πολλά καὶ πού τι καὶ βροτῶν
φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον·

57 Jenófanes, Fr. 11 (Diels, I, 132).

Πάντα θεοῖσ' ἀνέθηκαν Ὅμηρος θ' Ἡσίοδός τε,
ὅσσα παρ' ἀθρώποισιν ὀνείδεα καὶ ψόγος ἐστίν,
κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

«Homero y Hesíodo han atribuído a los dioses todo aquello que para los hombres es vergonzoso y vituperable, como el robo, el adulterio y el engañarse mutuamente.» Con estas palabras de Jenófanes comienza la παλαῖα διαφορά entre Filosofía y Poesía, que culminará en Platón [58]. Los poetas han cumplido un falso papel de educadores, no sólo porque su interpretación de la divinidad había caído en ese antropomorfismo, del que Jenófanes nos habla refiriéndose a cualidades externas de los dioses [59], sino porque también predicaban de ellos lo que es característico de la naturaleza humana, de sus sentimientos, acciones y deseos.

Jenófanes como intérprete y recitador de los poemas homéricos, reconoce, sin duda, el papel importante que Homero ha desempeñado en Grecia: «Desde un principio todos los hombres han aprendido de él» [60].

Sin necesidad de aceptar la explicación de Diels [61] τοὺς θεοὺς καλίστους εἶναι, que completa el fragmento, insistiendo en el influjo pernicioso de Homero por su idea de los dioses, el fragmento de Jenófanes puede entenderse por sí mismo sin necesidad de recurrir a ninguna interpolación. Efectivamente los hombres no aprendieron de Homero sólo que también los dioses son «malos», sino que todo lo que constituía la formación del griego con respecto a su tradición, se debía a Homero y a Hesíodo.

58 Véase p. ej. Platón, *Rep.* 607 a; *Fedro*, 244 b; *Parménides.* 128 d; *Teeteto*, 152 a.

59 Cfr. Fr. 15 y 16 (Diels, I, 133).

60 Jenófanes, Fr. 10 (Diels, I, 131) ἐξ ἀρχῆς καθ' Ὅμηρον ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες.

61 Diels, I, 131, nota 15.

Jenófanes se siente, lo mismo que Heráclito, teórico de una nueva doctrina, «porque la fuerza de los hombres y de los caballos es inferior a la sabiduría» [62],

ῥώμης γὰρ ἀμείνων
ἀνδρῶν ἠδ' ἵππων ἡμέτερη σοφίη.

Esa fuerza había sido ensalzada por la poesía épica. Frente a ésta, la nueva actitud planteaba el problema de la ciencia, del saber, dentro de los límites de la razón humana. Si antes se había admirado a alguien por la ligereza de sus pies (ταχυτῆτι ποδῶν), dice Jenófanes, recordando el famoso epíteto de Aquiles [63], ahora hay que volverse hacia una auténtica jerarquía de valores, hacia el verdadero saber, que no sólo apuntará a la investigación de la naturaleza, sino a la estructura misma de la Polis [64].

El estilo satírico de Jenófanes se comprende desde esta nueva actitud educadora. El contacto directo y vivo con la realidad griega a lo largo de todos sus años de recitador errante, le hizo decir: «Han pasado ya sesenta y siete años desde que paseo mis preocupaciones por toda la tierra griega. Contando desde mi nacimiento, pasaron ya veinticinco; si hay algo que yo pueda decir con arreglo a la verdad» [65]. En este λέγειν ἐτύμως se compendia toda una época del pensamiento griego.

No tenemos ningún texto entre los fragmentos de Empédocles sobre ποίησις, ni siquiera aparece el verbo ποιεῖν. Encontramos, sin embargo, una referencia indirecta en la Poética de Aristóteles, donde se dice que Homero y Empédo-

62 JENÓFANES, Fr. 2, 11-12 (DIELS, I, 129).
63 JENÓFANES, Fr. 2, 17 (DIELS, I, 129).
64 Cfr. JENÓFANES, Fr. 2, 19 (DIELS, I, 129) τοὔνεκεν ἂν δὴ μᾶλλον ἐν εὐνομίηι πόλις εἴη. Véase también PLATÓN, *República*, 599 d.
65 Fr. 8 (DIELS, I, 131).

cles no tienen nada común, excepto la 'medida'. Por eso al primero se le llama con más razón poeta, mientras que al segundo, más que poeta, se le llama fisiólogo [66].

οὐδέν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρωι καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον· διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φισιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν.

La distinción que aquí establece Aristóteles es precisamente opuesta a la famosa distinción de Gorgias [67], según la cual la poesía no es otra cosa que un Logos que tiene μέτρον. Esto bastaba para caracterizar la poesía según Gorgias. Sin embargo, en el pasaje aristotélico, se dice lo contrario. El μέτρον es lo único que hay de semejante en las obras de Homero y de Empédocles; pero esto es para Aristóteles algo accidental, por eso, aunque ambos escriben con μέτρον, uno recibe el nombre de poeta y el otro no. Lo que define, pues, al poeta, no puede ser aquello que será para Gorgias. La poesía radica más profundamente que la simple consideración formal de la «medida» o el verso. Homero tiene que haberse llamado poeta por otras razones distintas, si no, también ocurriría lo mismo con Empédocles, ya que la estructura formal de las obras de ambos es idéntica.

En los comentarios de Simplicio a la Física de Aristóteles [68] se dice que Empédocles estableció dos principios, el amor y el odio, y que éstos poseían un determinado poder creador ποιητικὴν δίδωσι δύναμιν. En este pasaje tiene ποιητικήν un sentido de creación, de fuerza que une y separa. Esta fuerza queda especificada cualitativamente según el principio que la posea.

66 ARISTÓTELES, *Poética*, 1447 b, 17.
67 GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 9 (DIELS, II, 290, 21).
68 SIMPLICIO, *Física*, 25.21 (DIELS, I, 288, 5).

Capítulo II

EL NACIMIENTO DEL CONCEPTO

Im Griechischen bildet sich die «abstrakte» Auffassung alles Geistigen und Seelischen vor unsern Augen.

B. Snell

1. El sufijo -σις

La evolución de la lengua griega va estrechamente unida a su historia. El desarrollo del pensamiento desde Homero hasta la época helenística, con las exigencias que este proceso intelectual imponía a la expresión, fue el conformador del lenguaje filosófico y científico y, en definitiva, del pensamiento abstracto. Esta paulatina configuración del idioma dio origen a una mayor riqueza de sustantivos.

Mientras el verbo caracteriza, más bien, un proceso que apunta a lo concreto, el sustantivo dice relación a un momento fijo de ese proceso y, por consiguiene, a una abstracción de él. De esta manera el idioma, como expresión del pensamiento, indicó en Grecia una separación de lo puramente visual o inmediato hacia lo intelectual.

Toda una serie de sufijos determinaron en cierta manera el modo de esa abstracción. Uno de estos sufijos, de capital importancia en la lengua griega, es el sufijo -σις. Este sufijo procede del indoeuropeo **-ti* y ha formado una gran cantidad de sustantivos. Estos sustantivos, si bien no muy

numerosos, los encontramos ya en Homero. Kretschmer [1] afirma que estos conceptos abstractos surgieron de la representación plástica de fuerzas divinas. Así, por ejemplo, Νέμεσις es, originariamente, la «restituidora» y después la «restitución» como tal. Otro punto de partida puede verse, según Kretschmer, en los colectivos-concretos, como, por ejemplo, βάσις, ξύνεσις, ἄροσις, ya que lo abstracto surgió de lo concreto y no al revés, como quiere Brugmann [2].

Estos colectivos-concretos, que dieron lugar a abstractos, los encontramos en todo el período que va de Homero a Platón en palabras como οἴκησις, βρῶσις, etc. Müller [3] había objetado ya que era erróneo el considerar δόσις en este sentido, en el famoso ejemplo homérico δόσις ὀλίγη τε φίλη τε [4].

En Heráclito [5] encontramos palabras como φρόνησις [6] μάθησις [7] γνῶσις [8] ὄψις [9]. Los verbos que originaron tales sustantivos indicaban, casi siempre, una relación intelectual establecida entre el hombre y el mundo circundante.

Una mirada de conjunto sobre el empleo de estos sustantivos nos muestra cómo es ya en el período clásico, ante las exigencias de la prosa científica, cuando estos nombres

[1] P. Kretschmer, *Dyaus Zeus, Diespiter und die Abstrakta im Indogermanischen*. «Glota», 13, 1924.

[2] K. Brugmann, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*. Strassburg, 1906-16, II, I, 615.

[3] F. R. Müller, *Stilistische Untersuchungen der Epinomis des Philippus von Opus*. Diss., Berlín, 1927 (citado por Roettger, *Studien zur platonischen Substantivbildung*. «Kieler Arbeiten zur klassischen Philologie», 3 Würtzburg, 1937, págs. 15-16.

[4] Homero, *Il.*, X, 213; *Od.*, VI, 208.

[5] Cfr. el estudio de B. Snell, *Die Sprache Heraklits*. «Hermes», 61, 1926.

[6] Fragmento 2 (Diels, I, 151).

[7] Fragmento 55 (Diels, I, 162).

[8] Fragmento 56 (Diels, I, 163).

[9] Fragmento 26 (Diels, I, 156). Véase también Fragmento 55.

dan un sello inconfundible al idioma griego. Así, mientras en Homero sólo encontramos 55 ejemplos, 11 en Hesíodo y los himnos homéricos y 41 en los líricos y presocráticos, en el período clásico que va de Esquilo a Aristóteles, tenemos 1.097 sustantivos de este género y 630 en el vocabulario de los médicos hipocráticos [10]. Esta abundancia comienza a observarse en los prosistas jonios, concretamente en Heródoto e Hipócrates.

Estos derivados en -σις han dado lugar a los nombres de acción, mientras que los en -μα se referían, más bien, a un estado pasivo. Así, por ejemplo, μάθησις significa «la acción de aprender», mientras que μάθημα significa «el objeto del estudio». Un ejemplo hipocrático lo tenemos también en la palabra ἕλκωσις, que significa «la ulceración», mientras que ἕλκωμα significa «la úlcera».

2. Ποίησις

La palabra ποίησις deverbativo de ποιέω aparece por primera vez en un prosista jonio, Heródoto. En él se da con las dos significaciones, a las que posteriormente seguirá apuntando dicha palabra: El primer texto de Heródoto dice: καὶ τούτοσι τῶν Ἑλλήνων οἱ ἐν ποιήσι γενόμενοι ἐχρήσαντο [11]. Comparándolos con los egipcios, Heródoto añade que aquéllos de los griegos «que trataron de poesía, también habían hecho uso de tales cosas». Esta primera significación es, pues, la que posteriormente predominará; aquella por la que se caracteriza la creación literaria del poeta.

El segundo texto de Heródoto [12], en el que ποίησις apa-

[10] Véase el estudio de alguno de estos sustantivos en J. Holt, *Les noms d'action en -sis (-tis)*. Etudes de Linguistique Grecque. Universitetsforlaget. Kopenhagen, 1940.

[11] Heródoto, II, 82.

[12] Heródoto, III, 22.

rece con la significación de «fabricación», «confección», «preparación», se refiere al sentido primero y originario de ποιέω: εἰπάντων δὲ τῆς ποιήσιος πέρι τοῦ εἵματος εἶπε. Los enviados de Cambises explican al rey de los Etíopes cómo ha sido 'preparado' el presente de mirra que le ofrecen. Se refiere, pues, a la preparación de algo concreto y material. Sin embargo, el sentido abstracto de este término se determina por el τὸν λόγον con que tienen que explicar la confección de esa mirra. No se trata únicamente de los ingredientes que la componen, sino del modo como han sido compuestos y de la relación en que estos ingredientes intervienen. Ποίησις representa así, más que la simple acción concreta, que podía haberse expresado con cualquier forma de ποιέω, la estructura conformadora de una determinada realidad, a la que el Logos puede perfectamente aplicarse.

Un poco más adelante, en el mismo párrafo, vuelve Heródoto a repetir la misma palabra: ἐπίθετο αὐτοῦ τὴν ποίησιν, ὑπερησθείς τῷ πόματι. Aquí se pregunta también por la fabricación de un vino. Lo mismo que en el ejemplo anterior, ποίησις significa, no tanto el objeto en sí, cuanto el modo de su composición. Por eso esta palabra trasciende siempre el puro objeto, para el que ya había un nombre determinado (μόρον-οἶνον), que, en cierto sentido, podríamos decir, son los ποίημα de esa ποίησις, sus concretizaciones.

Estos dos tipos de sufijos -σις, -μα expresan, respectivamente, la «acción pura» y el «resultado de la acción». Concretamente, en ποίησις significa la «creación como tal», considerada como un proceso activo; mientras que ποίημα significará «poema», «canto» como objeto de esa ποίησις. Este sentido de ποίημα como resultado, más exactamente aún, como objeto, está muy claro en Heródoto [13].

Naturalmente que ha habido interferencias de ambos con-

---

13 Heródoto, IV, 5; esta palabra aparece por primera vez en II, 135; véase también VII, 84.

ceptos, como puede observarse, por ejemplo, en Tucídides [14], donde ποίησις está tomada en el sentido de ποίημα: τῃ Ὁμηροῦ αὖ ποιήσει εἰ χρὴ κἀνταῦθα πιστέυειν. Posteriormente en Platón [15] parecen confundirse ambas significaciones. Hay un pasaje del Timeo [16], aducido por Chantraine como ejemplo de esta confusión de significaciones [17], donde Platón, refiriéndose a los versos de Solón, dice: καθάπερ λέγει πολλαχοῦ καὶ αὐτὸς ἐν τῃ ποιήσει. Röttger [18] objeta que ποίημα no tiene nunca esta significación colectiva y aduce como ejemplo otros pasajes del Fedón [19] y del Timeo [20].

El hecho de que ποίησις signifique, como afirma Holt, la obra poética «tout entière», mientras ποίημα el «chant particulier», está posteriormente atestiguado por Hermógenes [22] comparando estas palabras con διήγησις-διήγημα, y las ejemplifica: ποίησις: ἡ Ἰλιας, — μα: ἀσπιδοποιία; διήγησις: ἡ ἱστορία Ἡροδότου, — μα: τὸ κατα Ἀρίωνα.

Sin embargo, esto nos conduce a una consideración puramente formal de la palabra. En Hermógenes se había parado ya su desarrollo vivo y su original sentido, para quedar convertida en una simple fórmula o clasificación retórica.

El segundo texto de Tucídides [23] nos presenta la palabra

---

14 Tucídides, 1, 10.

15 Platón, *Leyes*, 829 d.

16 Platón, *Timeo*, 20 e.

17 P. Chantraine. *La formation des noms en grec ancien*. Paris, 1933, pág. 287.

18 G. Röttger, *Studien zur platonischen Substantivbildung*, «Kieler Arbeiten zur klassichen Philologie», 3. Würzburg, 1937, pág. 30.

19 Platón, *Fedón*, 60 d.

20 Platón, *Timeo*, 21 b.

21 J. Holt, *Des noms d'action en -sis (-tis)*. Kopenhagen, 1940, pág. 165.

22 «Hermogenis Opera». Edición H. Rabe. Leipzig, 1913, cap. II, página 4.

23 Tucídides, 3.2: τῶν τε γὰρ λιμένων τὴν χῶσιν καὶ τειχῶν οἰκοδόμησιν καὶ νεῶν ποίησιν ἐπέμενον τελεσθῆναι. La misma expresión ποίησιν τῶν νεῶν

ποίησις en un sentido parecido al que vimos en Heródoto [24]. En el pasaje de Tucídides se habla de la fabricación de barcos (νεῶν ποίησιν) y observamos una construcción paralela, que podríamos esquematizar así:

λιμένων χῶσιν
τειχῶν οἰκοδόμησιν
νεῶν ποίησιν

El primer sustantivo en -σις, χῶσιν, es derivado de χόω y significa la acción de levantar un muro o dique. Esta palabra es usada únicamente por Tucídides. En su lugar es más corriente χῶμα, que también vemos en el mismo autor [25], con el sentido de «terraplén». Pero en este pasaje nos encontramos con un interesante momento de creación idiomática. χῶμα no habría podido sustituir a χῶσιν. Se trata de una espera ante algo que se está realizando; de ahí los tres sustantivos en -σις. Ante χῶμα no tendría sentido ἐπεμενον τελεσθῆναι, pero sí ante χῶσιν. El primero indica el resultado, el dique o terraplén ya hecho; el segundo la acción, que es, precisamente, considerada en su sentido durativo, lo que quiere destacar Tucídides.

Lo mismo sucede con οἰκοδόμησιν, «acción de edificar, en oposición a οἰκοδόμημα, que indica el «edificio» [26].

Por último νεῶν ποίησιν. Aquí ποίησις tiene el significado primitivo de «hacer». Es, pues, la sustantivación de ποιέω en su acepción originaria. Pocos pasajes tan claros como éste para ilustrarnos el vocablo. Frente al ἐπέμενον τελεσθῆναι,

la encontramos en una inscripción ática de alabanza al rey Arquelao (Inscriptiones Graecae». Ed. MINOR. (Inscriptiones atticae Euclidis anno anteriores», vol. I, ed. de F. HILLER. Berlin, de Gruyter, 1924, [105,4], página 56).

[24] HERÓDOTO, III, 22.

[25] TUCÍDIDES, 2.75.

[26] Cr. HERÓDOTO, II, 121; TUCÍDIDES, 4.8.

ποίησιν no es más que un devenir, una acción pura. Este sentido dinámico estará continuamente presente en el concepto, por mucho que evolucione.

Ποίησις así concebida, no ha de considerarse como la abstracción de un resultado determinado, sino como el proceso, el desarrollo temporal de una acción que ha de culminar en un objeto, que tendrá, como veremos más adelante, características peculiares. No presupone, pues, la existencia de su objeto, ni puede entenderse como la abstracción fija de él; su abstracción es la «todavía no realización» del objeto a que tiende, y su existencia es tan concreta como la de su resultado.

Mientras en los trágicos [27] apenas si aparece la palabra ποίησις, encontramos en la comedia griega, concretamente en Aristófanes, tres pasajes, donde se presenta esta palabra con la grafía πόησις.

En las Ranas de Aristófanes [28], en la discusión entre Eurípides y Esquilo, aparece en boca de éste πόησις en el siguiente contexto: Ὅτι ἡ πόησις οὐχὶ συντέθνηκέ μοι, τούτῳ δὲ συντέθνηκεν. Esquilo afirma que su propia poesía no morirá con él, mientras que no ocurrirá lo mismo con la de Eurípides. Πόησις quiere decir aquí toda la creación poética del autor, sus obras.

Un poco más adelante, en la misma comedia, pone Aristófanes en boca de Eurípides los siguientes versos [29]: καὶ μὴν ἐμαυτὸν μέν γε, τὴν πόησιν οἷός εἰμι, ἐν τοῖσιν ὑστάτοις φράσω. La palabra está aquí ya perfectamente estructurada; «de lo que soy capaz en poesía». Se refiere concretamente a la obra de los trágicos. En ella se cumplen plenamente los requisitos de la creación como tal. Πόησις sin embargo, no quiere decir poe-

[27] Cfr. EURÍPIDES, Fragmento 8.

[28] ARISTÓFANES, *Las Ranas*, 868.

[29] ARISTÓFANES, *Las Ranas*, 907.

sía en un sentido moderno, como capacidad lírica; más bien apunta a lo que tiene de construcción material, de representación, o sea de mímesis de una realidad, que vive un determinado momento sobre la escena. El contexto nos ayuda a esta interpretación; en él se habla de teatro como tal, de espectadores y trucos, de contorsiones y gestos, que constituyen la esencia de la mímesis artística.

También en la misma obra [30], con idéntico sentido que en el pasaje anterior, encontramos la palabra referida a la labor poética de Esquilo y Eurípides. Estos pretenden poner en una balanza sus versos para saber quién es mejor poeta: 'Επὶ τὸν σταθμὸν γὰρ αὔτον ἀγαγεῖν βούλομαι, ὅπερ ἐξελέγξει τὴν πόησιν νῷν μονον.

En otro pasaje de las Ranas [31] tropezamos con ἀνδρὶ πoήσαντι en lugar de ποιητής [32].

Por último, y a propósito de Agatón, el τραγῳδοποιός Aristófanes [33] nos dice: προθυσόμενος, ἔοικε, τῆς πoήσεως. La temática que aparece en este pasaje es la misma que en Las Ranas, verso 907 y πόησις tiene el mismo sentido que allí.

Ποίησις en el sentido de confección aparece frecuentemente en las inscripciones griegas [34]. También, tomada de la prosa jonia, la encontramos en oradores como Isócrates, Esquines, Demóstenes, etc. Pero el análisis de sus pasajes cae fuera de este estudio y no añaden nada nuevo a él.

---

[30] Aristófanes, *Las Ranas*, 1366.

[31] Aristófanes, *Las Ranas*, 1252.

Φροντίσειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω,
τίνα ἄρα μέμψιν, ἐποίσει
ἀνδρὶ τῷ πολὺ πλεῖστα δὴ
καὶ κάλλιστα μέλη ποή —
σαντι τῶν μέχρι νυνί.

[32] Aristófanes, *Las Ranas*, 1369.

[33] Aristófanes, *Las Tesmoforias*, 38.

[34] Véanse los índices de «Inscriptiones Graecae». Editio Minor. Berlín, de Gruyter, 1913, sigs.

Capítulo III

LOS SOFISTAS

Ist also nicht in jeder Bedeutug so etwas wie ein Stück Geschichte darin?

H. G. Gadamer.

1. La racionalización de la poesía

Uno de los puntos capitales de la enseñanza de los sofistas, era el estudio y la crítica de los poetas. «Yo estimo que la parte más importante de la educación consiste en ser sabio en poesía, esto es, capaz de comprender lo que dicen los poetas, de discernir lo que hay de bueno y malo en sus escritos y de dar razón de ello, cuando se pregunta» [1]. De ahí que en ellos se plantease frecuentemente el problema del sentido y conveniencia de la poesía. Con razón escribe Pohlenz [2], comentando una afirmación de Kranz [3], que Aristóteles, al componer su Poética, dispuso de un rico material y manejó los escritos que sobre poesía habían aparecido en tiempo de los sofistas.

---

[1] Platón. *Protágoras*, 339 a.

[2] M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik.* «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften. Philos.-historische Klasse.» Göttingen, 1920, pág. 143.

[3] W. Kranz, *Die Urform der attischen Tragödie und Komödie.* «Neue Jahrbücher», 1919, pág. 148.

Esa riqueza de material, que pasó por las manos de Aristóteles, no ha podido llegar hasta nuestros días. No nos queda, pues, de esta época, tratado alguno que se refiera a la poesía; sólo algunos pasajes de Gorgias o Hipias, insertos en otras obras. Si bien no pertenecen a la Sofística, se nos han conservado algunos títulos de Demócrito sobre cuestiones poéticas o relacionadas con ellas [4]. También Suidas nos transmite otro título de Hecateo de Abdera [5]. Pero de estas obras apenas si nos han quedado un par de líneas en Demócrito.

Si hay un denominador común que, de una manera imprecisa pero constante, subyace a todas las opiniones de los griegos sobre poesía, desde Homero a Platón, es, sin duda, la de que ésta es don de un poder superior, que trasciende los límites de la persona humana y por el que ésta queda totalmente absorbida. Pues bien, con la Sofística entra un paréntesis en la concepción de la poesía. Platón cerrará este paréntesis y volverá a unirse a las viejas concepciones de la «posesión divina», que veremos después [6].

Este paréntesis de la Sofística aporta un nuevo elemento: la razón. El paso de lo instintivo a lo racional, de que habla Nestle [7] y que se realiza ante todo en el campo del arte, exactamente en el campo de la poesía, llega a su plenitud en la época de los sofistas.

La Sofística racionaliza la poesía. Sus representantes no hablan tanto del poeta como «poseso», cuanto de la poesía como resultado de una construcción racional, donde unas determinadas reglas pueden conseguir todo aquello que en

[4] Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίης.—Περὶ ποιήσιος.—Περὶ Ὁμήρου. DIELS, II, 145-46.

[5] DIELS, II, 240, 10.

[6] PLATÓN, *Ion*, 534 a; *Menon*, 99 d; *Apología*, 22 b; *Fedro*, 245 a.

[7] W. NESTLE, *Vom Mythos zum Logos*. Stuttgart, 1942, pág. 488.

un principio se atribuía al δαίμων inspirador del poeta. El metro, el ritmo, la aliteración, es lo que constituye la estructura formal, en la que se expresa la elevación poética. Estos elementos bastaban para distinguirla del habla corriente y conferían a la poesía un cierto tono misterioso y mágico. La Sofística realiza un doble cambio: en lugar de lo sobrenatural, de lo que arrebata al poeta y le hace salir fuera de sí, coloca la invención, la ficción poética, sujeta a reglas establecidas; en vez del influjo mágico e inexplicable, aparece la sugestión psicológica estudiada de antemano y producida por una determinada técnica capaz de despertar en el oyente la ilusión artística. Aquí están las raíces de la Poética de Aristóteles como conjunto de normas ordenadoras de la poesía y que repercutirá siglos después en todas las «preceptivas» y «poéticas». En relación con esto se comprende también la importancia que en la Poética aristotélica se da a la Tragedia. Precisamente en la época de los sofistas, Sófocles había intentado, como poeta de tragedias, estudiar él mismo objetivamente su arte y teorizar sobre sus límites, posibilidades y normas, componiendo un tratado «Sobre el Coro» [8]. Es lo mismo que en las artes plásticas se intentará con los estudios sobre el «Canon», del que podrían deducirse las reglas eficaces y válidas para toda futura plástica.

De esta manera es como empiezan a surgir «preceptivas artísticas» y a configurarse las reglas que después se condensarán, por ejemplo, en «poéticas». Como estas reglas se encaminaron primero a aquello hacia lo que más directamente apuntaba la Sofística, a saber, hacia la Retórica, de ahí que la Poética se considerase como una de las especies de ésta.

[8] La tragedia es en la época clásica, la que, en ciento sentido, sustituye a la épica y lírica primitiva. La tragedia se convierte así en el género poético más popular y absorbe casi todo lo que con la palabra ποίησις se significaba.

2. Gorgias

La primera vez que la palabra ποίησις aparece en un determinado contexto, en la filosofía presocrática, es en la «Alabanza de Helena» [9] de Gorgias. Dice así el pasaje [10]: τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον. Es ésta la primera definición expresa que tenemos de ποίησις [11].

Para Gorgias, pues, toda poesía no es más que un Logos que tiene medida. Esto es lo único que la distingue. La poesía pierde, por consiguiente, ese lugar privilegiado que había tenido y queda reducida, como dice Reich [12], a una especie del género Logos.

En esta definición de Gorgias se suprimen los límites que antes separaban a la poesía y a la prosa. Todo lo que había sido anteriormente influjo de fuerzas sobrenaturales y lo que había sido dominio único de la poesía, con sus metáforas, giros, etc., pasa a ser atributo también de la prosa, de los ἴδιοι λόγοι.

El género decisivo, del que la poesía es sólo una parte, es el Logos. Este es quien tiene la virtud de hacer cesar el terror, o de quitar la tristeza, o de provocar la alegría, o de acrecentar la piedad [13]. Los efectos, como vemos, son los mismos que producía la poesía. Aquí sigue resonando la vieja teoría del «entusiasmo» en el espectador, del arrebato; sólo que ya no son las doctrinas órficas ni la teoría de las Musas de Hesíodo [14] las que condicionan este estado, sino un poder mucho más preciso y humano. Este poder reside en la propia razón, y quien sabe emplearlo y posee la técnica de su manejo, llega a provocar con él los mismos efectos que los antiguos poetas. No era, pues, ninguna fuerza divina la que los impulsaba, sino el Logos, que sabían usar perfectamente, aunque no tuvieran conciencia de su poder. Este Logos es poderoso λόγος δυνάστης μέγας εστίν [15] y, precisamente por ello, es capaz de modificar la realidad y de presentar «lo insignificante como una obra hermosa y digna de ser mirada».

Gorgias explica los efectos de la poesía con palabras que recuerdan a Demócrito y al Ion platónico, como tendremos ocasión de ver más adelante. «Los cantos inspirados por el Logos provocan el placer y se llevan la tristeza. Uniéndose a la opinión del alma, el poder mágico la fascina, la persuade y la transforma por arte de encantamiento. Estas artes de encantamiento y magia son dos: las que hacen equivocarse al alma y las que engañan a la opinión» [16].

Aquí aparece el mismo término ἔνθεοι, que repetirá fre-

---

9 Contra la autenticidad de la *Alabanza de Helena:* U. von Wilamowitz-Möllendorff, «Aristoteles und Athen». Berlín, 1893, I, pág. 172. Th. Gomperz, «Griechische Denker». Leipzig, 1893, I, 393. En favor de la autenticidad: H. Diels, *Gorgias und Empedokles.* «Sitzungsberichte der Berliner Akademie», 1884, pág. 357.—F. Blass, «Die Attische Beredsamkeit». Leipzig, 1887-98. 2.ª edic., I, 73.—P. Maass, *Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Prosa.* «Hermes», XXII, 1887, pág. 571.—W. Thiele, *Ionisch-attische Studien.* «Hermes», XXXVI, 1901, pág. 218.

10 Diels, II, 290, 21.

11 Con respecto al «metron», ver la relación que Aristóteles establece entre Homero y Empédocles, *Poética,* 1447 b 17 (Diels, I, 286 27). Sobre la caracterización de Poesía como Logos con medida, véase también Platón, *Gorgias,* 502 c. Aquí se define la poesía de una manera semejante, pero añadiéndole otros dos elementos μέλος καὶ ῥυθμός,

12 K. Reich, *Der Einfluss der griechischen Poesie auf Gorgias, den Begründer der attischen Kuntsprosa.* I Teil, «Programm des K. Humanistischen Gymnasiums», Ludwigshafen a. R. 1907-8, pág. 12.

13 Gorgias, *Alabanza de Helena,* 8 (Diels, II, 290, 18).

14 Véase por ej., *Teogonía,* v. 31.

15 Gorgias, *Alabanza de Helena,* 8 (Diels, II, 190, 17).

16 Gorgias, *Alabanza de Helena,* 10 (Diels, II, 290-291).

cuentemente Platón. Pero esta palabra está usada en sentido metafórico; no se refiere al influjo de una divinidad sobre el poeta y el oyente, de manera que se forme así una cadena de «entusiasmados» [17]; el término tiene más bien el sentido que hoy se da corrientemente a la palabra «entusiasmo». Es, pues, un modo de definir el efecto del Logos [18]. Si en Platón no está claramente delimitado de quién proviene la poesía en general, Gorgias da una solución precisa: del Logos, la razón, la palabra y, en definitiva, del hombre.

Según Gorgias, la fuerza del Logos se aplica directamente sobre el alma. Establece por consiguiente una relación entre λόγος y ψυχή. Pero el Logos puede actuar sobre el alma conduciéndola a error. Sin embargo, este error o engaño a que Gorgias alude puede tener una justificación, si no en el dominio de la Etica, sí en el de la Estética, ciencia de la que podemos afirmar que fue Gorgias el fundador. Desde este punto de vista estético es como se puede justificar, entre otras razones, la historia de Helena; por eso afirma Gorgias [19]: εἰ λόγῳ ἐπείσθη, οὐκ ἠδίκησεν ἀλλ' ἠτύχησεν.

También en el fragmento 23 insiste sobre este mismo punto al referirse a la tragedia, por medio de la cual, al representarse mitos y personificarse pasiones, se produce un engaño, sin embargo [20]: ὅ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

---

17 PLATÓN, *Ion*, 533 d, e.

18 Esta teoría es también opuesta a DEMÓCRITO, según afirma MÜLLER: «Mit Sicherheit, aber, können wir ihn (Demócrito) wenigstens als einen der ältesten und bedeutensten Repräsentanten einer Ansicht über das Wesen der Poesie betrachen, dass sie nicht ein Werk der Kunst (como es la opinión de Gorgias), sondern des Genies und von ihm herrührender göttlicher Begeisterung sei.» «Geschichte der Theorie der Kunst». Breslau, 1834, pág. 20.

19 GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 15 (DIELS, II, 293, 4).

20 GORGIAS, Fragmento 23 (DIELS, II, 305-306); véase también HERÁCLITO, Fragmento 56 (DIELS, I, 163); TUCÍDIDES, 3.43. Dialexeis III,

Esta teoría de Gorgias, que después va a tener en Platón tan gran resonancia, separa decididamente los dos campos, el ético y el estético; mientras en Platón, como veremos más adelante, se combatirá a uno de ellos con los argumentos del otro y se establecerá entre ambos una estrecha relación, donde los valores positivos o negativos se condicionarán mutuamente [21].

En el otro pasaje de la «Alabanza de Helena», donde aparece de nuevo ποίησις, presenta esta palabra una significación distinta de la que tiene en el primero. Aquí ποίησις recuerda, más bien, su sentido originario, derivado de ποιέω. Es fácil relacionar el sustantivo, tal como se nos presenta en este pasaje, con el empleo de ποιεῖν aplicado a las inscripciones que llevaban algunas esculturas, etc. [22].

Gorgias habla del placer que produce a la vista la contemplación de imágenes y estatuas que han sido creadas por el artista, reuniendo en ellas una serie de colores y tra-

---

10 (DIELS, II, 419-411): ἐν γὰρ τραγωιδοποιίαι καὶ ζωγραφίαι ὅστις πλεῖστα ἐξαπατῆι ὅμοια τοῖς ἀληθινοῖς ποιέων, οὗτος ἄριστος.

21 Según PLATÓN la poesía produce un engaño en ningún caso justificable. *Rep.* 598 c. Si no engaño pleno, sí δόξα, *Rep.* 602 a. Produce sólo εἴδωλα, *Rep.* 599 a; 600 e; 601 b; 605 c. Además es σκιαγραφία *Rep.* 602 d. La poesía excita las pasiones, mientras que la filosofía, las domina. *Rep.* 604 b; 387 c. La finalidad de la poesía es la ἡδονή, (*Rep.* 606 b; 607 c), y no lo ἀγαθόν (*Gorgias* 500 b). Véase también el influjo de GORGIAS sobre PLATÓN en muchas expresiones platónicas propias del vocabulario de GORGIAS:

γόητι,	REPÚBLICA	598 d
γοητεία,	»	602 d
κηλεῖν,	»	607 c
ἐπᾴδειν,	»	608 a
φρικῇ,	»	387 c

Cfr. NESTLE, «Vom Mythos zum Logos», pág. 321.

22 «Sylloge Inscriptionum Graecarum», ed. Dittenberger. Leipzig, 1915-24, vol. 1.º (18 VI-V a. C.), pág. 17: Θεόπροπος ἐποίει Αἰγινάτας.

zos [23], ἡ δέ τῶν ἀνδρίαντων ποίησις καὶ ἡ τῶν ἀγαλμάτων ἐργασία θέαν ἡδεῖαν παρέσχετο τοῖς ὄμμασιν.

Se trata, pues, de la creación de obras de arte, en este caso esculturas. Si por un lado esto dice relación al arte, no cabe duda, sin embargo, que aquí se trata de un «hacer» con todo lo que esto implica de oficio manual. Probablemente el significado de ποίησις en el sentido moderno de la palabra, entendido como espiritualización, abstracción, etc., pudo muy bien haber brotado de este «hacer» humano, en el que se conjugaban una elaboración de la materia, como nos atestiguan los primeros ejemplos de ποιεῖν en Homero y una conformación determinada de tal materia, que la trascendía y que la ponía en contacto, no con lo útil (νεῶν ποίησις) [24], sino con lo bello. No sería, pues, extraño que este ποιεῖν, que, en su sentido más corriente se puso al pie de algunas esculturas, hubiese ido identificándose lentamente con ellas y adquirido una significación nueva que le prestaba todo aquello, por lo que la ποίησις ἀνδριάντων era distinta de la ποίησις νεῶν.

¿Cómo explicar si no, que este concepto que en un principio indicó sólo un hacer material, un actuar directamente sobre la materia, hubiese llegado a la más refinada espiritualización a lo largo de toda la historia de Occidente? ¿Dónde encontrar este punto de inflexión, en que ποίησις empieza a llenarse de un significado y de un sentido nuevos, que acabarán por modificar totalmente su contenido?

Precisamente era la escultura el objeto apropiado para que

[23] GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 18 (DIELS, II, 294, 3-4). Sobre el concepto ἐργασία véanse las distinciones de PLATÓN en el *Carmides*, 163 b c, donde pone en relación este término con ποίησις y πρᾶξις.

[24] HERÓDOTO, III, 22. Véase anteriormente pág. 16, y además, en el vol. 1.º de las «Inscriptiones Graecae» ya citadas, las inscripciones 492, 493, 504, 835, 978, etc., y en la pág. 367 la larga relación de «artífices» que trabajaron (ποιεῖν) en estelas funerarias, estatuas, etc.

tal giro se llevase a cabo. En ella se daban perfectamente los dos momentos de este cambio: *a*) el ποιεῖν de la escultura lo era plenamente; *b*) una vez realizado, su primitiva significación se ampliaba y se enriquecía.

La ποίησις que aquí nos presenta Gorgias aparece como algo que perciben los ojos y que provoca en ellos una grata sensación. Por eso no es extraño que Helena, al contemplar el cuerpo de Paris, se dejase arrebatar por el amor. Ποίησις significa la escultura en cuanto expresión, en cuanto puede influir en el alma y modificarla, pero además la configuración determinada de una materia conforme a una estructura artística.

3. HIPIAS

La mayoría de las cosas que sabemos sobre Hipias, nos han sido transmitidas por Platón en los dos diálogos de este nombre. En el Hipias Mayor [25] se refiere cómo los espartanos ensalzan a Hipias y se alegran de oirle. El motivo de esta alegría no es porque les hable sobre astronomía o matemáticas, materias en las que Hipias estaba muy versado. Sócrates dice que hay algo que Hipias conoce todavía mucho mejor, a saber: la significación de las letras y sílabas, del ritmo y de la armonía.

Lo mismo que en Gorgias, aunque no de una manera expresa, el dominio de la retórica y, por consiguiente, de la poesía, es una técnica perfectamente estructurada y racional. Esta era, pues, la característica general de la Sofística, y esto es lo que comienza a distinguirlos de otros σόφοι. Por eso también cuando en el Hipias Menor [26] se hace el elogio de Hipias, como conocedor de todas las artes (πάντως δὲ πλείστας τέχνας πάντων σοφώτατος εἶ ἀνθρώπων) capaz, al mismo

[25] *Hipias Mayor*, 285 c.

[26] *Hipias Menor*, 368 b, c.



tiempo, de fabricarse por sí mismo todo lo que para su uso necesitaba, se le define, además, como maestro en aquellas artes que se refieren al ritmo, la armonía y la exactitud de las palabras [27].

La importancia que el estudio de las obras de los poetas tenía para los sofistas, nos la atestigua el mismo pasaje del Hipias, donde éste se presenta provisto de toda suerte de obras poéticas: poemas épicos, tragedias, ditirambos, etc.

Que la educación poética era decisiva para los sofistas —cosa que va a determinar uno de los aspectos de la crítica platónica sobre poesía—, aparece muy claro en Protágoras [28]: «Yo estimo que la parte más importante de la educación consiste en ser sabio en poesía... y dar razón de ello cuando se pregunta.» Sobre este λόγος δοῦναι construirá Platón toda su crítica en el Ion.

Quizá el pasaje más importante sobre esta cuestión es el que nos transmite Clemente [29]: «Una cosa se dice de Orfeo, otra de Museo, una aquí, la otra allá; a veces sobre Hesíodo, a veces sobre Homero o alguno de los otros poetas; a veces incluso en prosa, ya entre los griegos, ya entre los bárbaros. Pues bien, yo, de todo esto, he escogido lo más importante y lo que mejor se relaciona entre sí y voy a hacer con ello un nuevo escrito rico en aspectos.»

Hipias muestra un gran respeto por la tradición poética y el deseo de superar las contradicciones existentes entre los diversos autores, causa del menosprecio de la poesía. Si hubiese llegado a componer su obra, hubiéramos tenido en ella una de las primeras antologías en el sentido moderno

[27] ἐπιστήμων ἀφικεσθαι διαφερόντως τῶν ἄλλων καὶ περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονιῶν καὶ γραμμάτων ὀρθοτητος. *Hip. Men.*, 368 d.

[28] Platón, *Protágoras*, 339 a..

[29] Clemente, *Strom.*, VI, 15 (Diels, II, 331, 15).

de la palabra. Hipias, sin embargo, no quería sólo recopilar los textos, sino construir una obra sobre la base y la autoridad reconocida de la tradición: τὸν λόγον ποιήσομαι. En estas dos palabras vuelve a compendiarse de nuevo la temática de Gorgias.

* * *

A pesar de la gran producción de Critias, del que se nos conservan fragmentos de poemas, tragedias, escritos políticos [30], no tenemos elementos de juicio para deducir su concepción o sus opiniones sobre poesía. En sus fragmentos no aparece la palabra ποίησις ni ninguna otra relacionada con ella. Sólo Filóstrato [31] dice, refiriéndose a Critias, οὐδε καταφεύγοσαν ἐς τὰ ἐκ ποιητικῆς ὀνόματα; pasaje que, por cierto, tiene una gran semejanza con otro del mismo Filóstrato a propósito de Hipias [32]: ἡρμήνευε δέ οὐκ ἐλλιπῶς ἀλλὰ περιττῶ καὶ κατὰ φύσιν, ἐς ὀλίγα καταφεύγων τῶν ἐκ ποιητικῆς ὀνόματα.

Es, por consiguiente, una opinión que se refiere más que a un autor concreto, a la Sofística en general.

Alejandro de Afrodisia en sus comentarios a los «Tópicos» de Aristóteles, hace una referencia a Pródico y al tema del placer en relación con el leguaje [33]: χαρὰν μὲν λέγοντες εὔλογον ἔπαρσιν, ἡδονὴν δὲ ἄλογον ἔπαρσιν, τέρψιν δὲ τὴν δι᾽ ὤτων ἡδονήν, εὐφροσύνην δὲ τὴν διὰ λόγων.

Este es el mismo tema que, de modo parecido, se nos presentará después en Platón [34].

[30] Diels, II, 372-400, en donde se encuentran todos los fragmentos que de Critias se conservan sobre tan diversos temas.

[31] Filóstrato, V, Sof. I, 16 (Diels, II, 371, 36).

[32] Filóstrato, V, Sof. I, 11 (Diels, II, 327, 10).

[33] Alejandro de Afrodisia, 181,2 sobre *Arist. Top.* B 6. 112 b 22 (Diels, II, 312, 10).

[34] Cfr. por ej. *Rep.*, 607 d; *Filebo*, 63 d, e; *Timeo*, 86 b; en *Filebo*, 52 e, encontramos el placer purificado, que puede, incluso, convertirse en χάρις, como puede verse en *Leyes*, 667 d e.

Capítulo IV

EL ION PLATONICO Y LA INSPIRACION POETICA

Von Homer und Hesiod bis auf Demokrit und Platon haben die Griechen die Dichtkunst als eine Gabe der Gottheit angesehen.
W. Nestle

When we speak of a poet as inspired it is only an empty phrase.
G. Thomson

1. La problemática del Ion

Si, dejando a un lado los problemas de autenticidad y cronología que ha planteado este diálogo [1], aceptamos con Wilamowitz [2] su prioridad sobre las demás obras platónicas, vemos que la empresa filosófica de Platón comienza precisamente con una discusión sobre la poesía; discusión que

---

1 Rechazan la autenticidad, entre otros, F. Schleiermacher, «Platons Werke», I, 2, Berlin, 1805, pág. 265; E. Zeller, «Die Philosophie der Griechen», 5.ª ed. Leipzig, 1922, II, I, pág. 482; F. Ast, «Platons Leben und Schriften», 1816, pág. 468.

Defienden la autenticidad, entre otros, F. G. Hermann, «Geschichte und System der platonischen Philosophie», Heidelberg, 1839, pág. 436; G. Stallbaum, «Plato. Opera...», IV, 2, Leipz'g, 1857, pág. 341; W. Janell, «Quaestiones platonicae», Leipzig, 1901, pág 324; H. Raeder, «Platons philosophische Entwicklung», Leipzig, 1905, pág. 91. Recientemente H. Flashar, «Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie», Berlin, 1958.

2 U. von Wilamowitz-Möllendorff, «Platon» II, Beilagen und Textkritik, Berlin, 1920.

presenta unas características diferentes a las que adquiere en otros diálogos posteriores y que al mismo tiempo podrían servir de prueba para no situar la composición del Ion en la misma época que la del Teeteto [3] o la de la República [4].

El tema del Ion es, pues, la poesía, representada indirectamente por el rapsoda Ion. El objetivo que persigue el diálogo es el de mostrar cómo el rapsoda no sabe hablar de Homero en virtud de una técnica o una ciencia (τέχνη καὶ ἐπιστήμη). Además de la discusión que Sócrates dirige para demostrar esta falta de un saber riguroso por lo que se refiere al oficio del rapsoda, Platón inserta en medio del diálogo una teoría de la inspiración poética.

Estos son los dos puntos capitales, que ampliados y modificados por la teoría de las Ideas, aparecerán de nuevo en la República. Pero en el Ion no saca Platón todavía ninguna conclusión «política», y si, efectivamente, como opinan Friedländer [5] y Geffken [6], este diálogo marca el primer esfuerzo para la condenación de la poesía, esto ocurre sólo por la continuidad de la temática surgida en el Ión, mantenida en su esencia a lo largo de todos los diálogos, y conducida, como casi todas las ideas platónicas, a una última resonancia política en la República.

En el Ion no se intenta mostrar qué tipos de realidades son las que el poeta tiene que representar, ni aparece la teoría de la mímesis [7] para establecer el rango que con respecto a las ideas tienen los poetas. Unicamente se proyecta sobre la personalidad del rapsoda, e, indirectamente, sobre la del poeta, una determinada concepción de la τέχνη, en la que no cabe una determinada concepción de la poesía.

[3] Cfr. G. STOCK, «Then Ion of Plato», 1909, pág. X-XI.

[4] Cfr. F. STÄHLIN, «Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie», 1901, págs. 30-31. Sobre este problema véase la aportación de M. SÁNCHEZ RUIPÉREZ, *Sobre la cronología del Ion de Platón*. «Aegiptus», 33, 1953, págs. 241-246.

[5] P. FRIEDLÄNDER, «Platon II, Die Platonischen Schriften», Berlín, 1930, pág. 131.

[6] J. GEFFKEN, «Griechische Literaturgeschichte», Heidelberg, 1934, pág. 47.

[7] PLATÓN, *República*, 392 d; 595 c; 601 d; 603 b; *Filebo*, 62 c, etc.

Apelt [8] expresa también la contradicción, que en el Ion se refleja, entre el Platón filósofo y el Platón artista y poeta: la lucha entre estos dos modos de enfrentarse con la realidad y la nostalgia de su antiguo ideal poético [9].

Sin embargo, no se plantea en el Ión esta dualidad que conduciría a una aparente contradicción en la filosofía platónica. Verdenius [10] objeta que esta dualidad no tiene sentido, si consideramos la perfecta armonía y continuidad del pensamiento platónico. Pero éste es un problema, que trasciende al Ion para situarse en el núcleo mismo de la teoría del arte platónico.

El error de las opiniones de Apelt, Friedländer, etc., no se salva con esta interpretación «armónica» de la cuestión. Platón ha considerado, como veremos más adelante, todo el problema de la poesía, lo mismo que otras teorías filosóficas, desde un punto de vista formal, desde unas estructuras, ante cuyo contraste las ideas que intentaba rebatir, aparecen como falsas. No hay dualidad y contradicción íntima, porque precisamente Platón no es objetivo en sus análisis; ni pretende, por ejemplo en el caso de la poesía, explicarla

[8] O. APELT, «Platonische Aufsätze», Leipzig, 1912, pág. 65, nota 1.

[9] También en este sentido, véase P. FRIEDLÄNDER, «Platón II, Die platonischen Schriften», Berlín, 1930, pág. 136. R. C. COLLINGWOOD. *Plato's Philosophy of art.* «Mind», XXXIV, 1925, pág. 170. W. CHASE GREENE, *Plato's view of poetry* «Harvard Studies in classical Philology», I, 29, 1918, pág. 73. En latín, tesis doctoral bajo el título: «Quid de poetis Plato censuerit». Harvard University, 1917. H. RAEDER, «Platons Philosophische Entwicklung», Leipzig, 1920, pág. 236. J. GEFFKEN, «Griechische Literaturgeschichte», Heidelberg, 1934, II, pág. 113.

[10] W. J. VERDENIUS, *L'Ion de Platon.* «Mnemosyne». Ser. 3, vol. 11, 1943, pág. 242.

en sí misma, sino que la presenta siempre a la luz de sus propias concepciones, quedando por ello «dialécticamente» rechazada.

La lógica que Platón esgrime en sus argumentaciones, no es una lógica predicativa, ni un racionalismo cualitativo, de contenidos, sino una lógica de relaciones, un racionalismo puramente cuantitativo. Y si, efectivamente, como quiere Verdenius, hay tal armonía y continuidad en el pensamiento platónico, que no aparece esa contradicción entre sus dos «estilos» intelectuales, esto ocurre de hecho por esa consideración abstracta y dialéctica de la problemática platónica.

Para que existiera la contradicción acusada por Apelt, Platón tenía que haber abandonado sus procedimientos dialécticos; para que la solución que ofrece Verdenius lo fuera plenamente, Platón tenía que haberse planteado el problema de la poesía en sí misma; pero en este caso el pensamiento platónico no habría podido ser ni tan «armónico», ni tan «continuo».

2. Τέχνη καὶ Ποίησις

El argumento capital esgrimido en el Ion para hacer una crítica de la poesía, es negar que ésta tenga un objeto propio, que pudiera concretar una posible técnica poética.

A lo largo del Ion, aunque no hay una definición expresa de τέχνη, puede entreverse qué es lo que aquí Platón entiende por tal. Τέχνη indica siempre un conocimiento concretado en una serie de normas o reglas, que apunta, más que a la pura contemplación racional del objeto, a su *realización práctica*.

Ahora bien, en el Ion, el arte aparece junto con la ciencia; es una comprensión de lo general íntimamente unida al verdadero conocimiento, a la verdadera ciencia. El conjunto de normas que componen una técnica determinada,

tiene caracteres de universalidad y puede aplicarse a todos los objetos que entran en el campo de esta técnica (γραφική γαρ τίς ἐστι τὸ ὀλον) [11]. Hay un arte de la pintura en general, dice Platón, lo mismo que anteriormente [12] había supuesto que hay un arte de la poesía en general [13].

Precisamente el que Ion sólo pueda hablar de Homero y no de los otros poetas, indica esta falta de técnica en su oficio de rapsoda. Frente al τὸ ὅλον que es el objeto de la verdadera técnica, Ion sólo puede colocar su «particular», Homero, el ἑνὸς μόνου [14].

Partiendo de este concepto de τέχνη, Platón, a través de una serie de ejemplos, va negando a Ion todas las posibilidades de insertar su técnica de rapsoda y, en definitiva, la técnica poética, en una de las técnicas que aparecen en los ejemplos homéricos que cita. Homero nos habla, por ejemplo, del arte de auriga [15]; ahora bien, quien mejor puede saber si Homero habla bien o no, es, sin duda, el auriga mismo, el técnico de este menester. Lo mismo que cuando Homero nos habla del arte adivinatorio [16], es el adivino quien puede darnos el juicio exacto sobre lo que el poeta dice [17].

Sin embargo el sofisma de Platón es clarísimo. En pri-

---

11 *Ion*, 532 e.

12 *Ion*, 532 c.

13 Algunos ejemplos de τέχνη, especialmente en trabajos sobre metal en *Il.* III, 61. *Od.* III, 433; VI, 243, etc. Una idea distinta de τέχνη como conjunto de reglas artificiales, vacías de sentido y que no sirven al poeta, aparece en el *Fedro*, 247 d e; 261 e; 262 c; 266 d; 268 d; 270 d e; 276 e.

14 *Ion*, 532 a.

15 Homero, *Il.* XXIII, 335-340.

16 *Il.* XII, 200-207; *Od.* XX, 351-357.

17 En el *Gorgias*, Platón alude al Logos fundamento de la τέχνη, que sin él sería pura experiencia. ἐγὼ δὲ τέχνην οὐ καλῶ ὅ ἂν ᾖ ἄλογον πρᾶγμα *Gorgias* 465 a. Véase también 501 a. Aristóteles, *Metaf.* 981 a ἐμπειρία τέχνην ἐποίησεν, ἡ δ' ἀπειρία τύχην.

mer lugar, al aducir una serie de pasajes, referidos todos a técnicas particulares que nada tienen que ver con la poesía, cuando precisamente el juicio sobre ésta no radica en la exactitud de esas descripciones de técnicas, que caen fuera del menester poético [18].

En la moderna estética, en la idea que hoy se tiene de la poesía, la argumentación platónica parece elementalísima y pueril; la poesía es un arte de la palabra en sí misma, independiente muchas veces de su contenido. Pero esta definición, cada día más problemática, después de las aberraciones de una poesía moderna perdida en un formalismo vacío, en un mero virtuosismo repetido y falto de interés, vuelve a postular, en su fracaso, un nuevo concepto y unos nuevos horizontes para la labor poética.

El sofisma de Platón no lo es, pues, en cuanto que busca en la poesía la veracidad de sus contenidos, sino en cuanto que la considera como un compendio de distintas técnicas, que nada tienen que ver con ella.

Pero esto nos lleva a otra cuestión, que late en la mayoría de las polémicas platónicas. Los poetas griegos fueron los primeros educadores del pueblo; en sus poemas había toda una serie de conocimientos considerados como útiles para la vida; conocimientos que abarcaban los campos más dispares del saber. Pero precisamente los poetas no eran los verdaderos «especialistas», los que, en definitiva, poseían estas técnicas de las que hablaban. Por eso insiste Platón en todos sus diálogos, al citar poetas, en estos primeros creadores de la poesía griega, donde parece que se confundía poesía y didáctica [19].

[18] Sobre la relación entre arte y saber, véase también *Gorgias*, 465 a; *República* 411 d; 522 a; 534 d; 602 b.

[19] Sobre la educación y conveniencia de este didactismo, véase, por ejemplo, *República*, 387 b: ὅσῳ ποιητικώτερα, τοσούτῳ ἧττον ἀκουστέον παισὶ

No se plantea, pues, Platón el problema de la poesía en sí. Cuando quiera abordar esta cuestión desde otro punto distinto del de la técnica, lo hará ya desde la dialéctica y desde su propia teoría de las Ideas [20].

Esta insistencia de Platón en la poesía didáctica está justificada por la idea de hombre universal, dominador de distintos saberes, que se tenía de los primeros poetas griegos. Platón niega esta universalidad y quiere, además, indagar si por encima de las múltiples técnicas, queda al poeta una órbita propia, peculiar, y en la que él pueda efectivamente ser maestro. Al intentar dar respuesta a esta pregunta, llega a la solución del irracionalismo, de la posesión divina, bajo la que cae el poeta cuando entra en el campo de la «armonía y el ritmo» [21]. Pero antes de que lleguemos a este punto, conviene plantearse otra cuestión. ¿Por qué, precisamente, se introduce en esta crítica de la poesía el problema de la τέχνη? ¿Es únicamente por la frecuencia con que ésta aparece en los poetas? ¿Hay algún otro lazo que una estos dos términos τέχνη καὶ ποίησις?

El conjunto de normas que constituyen lo que podríamos llamar la «teoría» de la τέχνη se dirige, en definitiva, a un «hacer» y este hacer abarcó en un principio el campo de la actividad en general.

Fue posteriormente, con Platón y Aristóteles, con quienes entró dentro del concepto τέχνη la distinción entre actividad manual y arte, en el sentido que hoy damos a esta palabra. Para los primeros poetas griegos, la palabra que significaba la actividad de los hombres dentro de la sociedad, era la ἐργασία; en ella quedaban comprendidos desde el rapsoda al carpintero, desde el adivino al escultor.

Esta actividad, en cuanto implicaba una labor manual, se denominaba también ποίησις, que al llevar consigo un cierto

[20] *República*, 596 b; 598 b, etc.

[21] *Ion*, 534 a.

saber ordenador y regulador de la obra, basado en una determinada práctica, constituía la τέχνη. Luego, esta τέχνη se especificaría conforme a sus objetos en τέχνη ἰατρική, τέχνη μαντική, etc., y en Platón y, definitivamente, en Aristóteles constituirá, uniendo los dos términos, la τέχνη ποιητική.

Antes de este planteamiento es, como hemos visto, con Heródoto con quien por primera vez surge el concepto ποίησις para denominar la actividad del poeta; actividad que, por consiguiente, lleva unido el sentido de τέχνη. Pero aparte del nuevo concepto que la τέχνη ποιητική habría de crear y previamente a ello, ποίησις significó también un «hacer», un «crear algo», una facultad del hombre capaz de producir un nuevo ente, aunque tuviera las características del «ente poético».

Precisamente este modo de creación presentaba una peculiaridad nueva con respecto a la τέχνη. El objeto de esta última se independizaba de ella una vez creado; la «técnica» de esta creación no era más que la forma, por así decirlo, de la misma; las normas que regulaban la creación de algo que, al ser creado, adquiría ya una existencia independiente de ellas. En la ποίησις, sin embargo, el objeto se confundía, al parecer, con ella; era, pues, una labor, en la que la misma ποίησις, en su «dialéctica creadora», se hacía a sí mismo objeto. En su mismo proceso de creación encontraba, pues, su propia trascendencia. No entraba en contacto con lo real para conformarlo en su materialidad, sino que ella misma se hacía «materia poética».

El pasaje de Heródoto [23], comentado al principio de este trabajo, donde aparece, por primera vez, la palabra ποίησις, en un sentido distinto del de poesía, ilustra lo que venimos diciendo: el rey de los etíopes probó el vino que

[22] Heródoto, II, 82.
[23] Heródoto, III, 22.

Cambises le ofrecía, y se regocijó al comprobar su ποίησις. No habría podido Heródoto decir τέχνη, porque no se alegró el rey de la «técnica» con que había sido hecho el vino, sino que se alegró al 'probarlo', al experimentar en sí mismo la ποίησις del vino, el vino mismo, en el cual ποίησις no era el modo de hacerlo, sino la concretización real de ese modo, la realidad misma modificada ya en cierta manera.

Pero precisamente esta objetivación de sí misma es lo que mueve a Platón a buscar inútilmente un objeto producido por una supuesta técnica que tiene que manejar el poeta, para que pueda contarse su quehacer entre los menesteres humanos.

Naturalmente que moviéndose sólo en la problemática que Platón plantea en el Ion, podría haber respondido el rapsoda que la «medida de los versos», la estructura formal del poema, es algo que el poeta y el rapsoda conocen mejor que cualquier otro técnico. El que ésta respuesta no llegue a formularse en la estructura dialéctica del Ion, muestra claramente cómo lo que interesa a Platón no es la justificación formal de la poesía o de la tarea poética, sino, más bien, los contenidos de ella, lo que la 'poética' enseña o puede enseñar, las parcelas que ésta puede quitar al campo del verdadero conocimiento, de la filosofía.

Pero si el poeta no tiene que ver nada con la técnica o la ciencia, ¿cómo se justifica entonces? ¿Cuál es el origen de la poesía? ¿Dentro de qué límites y por medio de qué, llega el poeta a serlo? Esto nos lleva a otra cuestión, que Platón formula en el Ion.

3. Ποίησις καὶ θεία μοῖρα

Platón no se limita en el Ion a exponer lo que no es la poesía o el arte del rapsoda, sino que dice también lo que es, o, al menos, intenta explicar cuál es su causa.

El tipo de creación que tiene lugar en la poesía no es debido a una técnica; no queda, pues, más que la otra alternativa, la de la φύσις [24]. Pero esta naturaleza lo es de un modo especial; sufre una mediatización de un poder impreciso, ajeno a ella, que en Platón y en la literatura anterior a él representará un papel importante. Este poder es la θεία μοῖρα, que informa al poeta por medio del ἐνθουσιασμός.

En la Ilíada y Odisea ya aparece en diferentes pasajes la invocación a un poder superior, que dice y comunica al poeta lo que tiene que cantar [25]. El poeta, pues, oculta su personalidad tras la de las musas, y justifica así, con un testimonio de autoridad misterioso e indiscutible, la propia responsabilidad. Pero esto, que en un principio no era más que una simple mediatización, por el influjo de corrientes religiosas, de la magia y adivinación, fue presentando un perfil diferente [26].

Este problema relacionado con el orfismo o con sectas religiosas más o menos influídas por él, adquirirá por primera vez expresión y formulación exacta para la filosofía, en Demócrito. Aunque nos quedan sólo unos cuantos fragmentos de obras, que debían de estudiar detalladamente el tema de la poesía [27], podemos, sin embargo, formarnos una idea bastante aproximada de su pensamiento.

En el fragmento 21 se plantea con la misma claridad que aparecerá después en Platón, el problema del influjo externo y superior, pero condicionado, sin embargo, a una determi-

[24] *Leyes*, 700 d.

[25] Sobre la inspiración en Homero, véase, p. ej., *Il.*, II, 484; XIV, 508. *Od.*, VIII, 487. En Hesíodo, *Teogonía*, 82; 98; en Píndaro, *Olímpicas*, III, 5; VII, 7; *Nemeas*, III, 10.

[26] Sobre este tema estudiado concretamente en Plutarco, véase por ejemplo H. von Arnim, «Plutarch, über Dämonen und Mantik», Amsterdam, 1921.

[27] Diels, II, 145-46.

nada naturaleza. «Homero construyó un mundo de poemas en virtud de la naturaleza divina que le fue concedida» [28].

Demócrito explica el talento poético, más que por el dominio de una determinada técnica, por una naturaleza participadora de un influjo superior que puede identificarse con una imprecisa divinidad, φύσεως λαχών θεαζούσης. El sentido de este verbo θεάζω, que únicamente aparece en Demócrito, es «avoir une nature divine», según Bailly [29], que se apoya en el contexto para su traducción o, «to be divine», según Liddell-Scott [30]. Diels traduce [31] «göttliches Wesen». Todas estas traducciones parecen estar justificadas, como afirma Delatte [32], por la paráfrasis de Dión Crisóstomo, que transmite el fragmento. La obra del poeta, la creación de bellos y veraces cantos, no puede explicarse sino por el influjo de una naturaleza divina y superior, ἄνευ θείας καὶ δαιμονίας φύσεως [33]. La misma terminología, pues, que aparece en el Ion.

Pero no es sólo un poder superior o una fuerza externa, sino la misma naturaleza del poeta la que condiciona su obra. Ya antes que Demócrito había dicho Píndaro [34]:

τὰ μεν ἁμέτερα
γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει,
ἐκ θεοῦ δ' ἀνήρ σοφαῖς ἀνθεῖ πραπίδεσσι [35] ὁμοίως.

[28] Diels, II, 147 Ὅμερος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπεών κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων.

[29] «Dictionnaire Grec-Français», París, 1950.

[30] «A Greek-English Lexicon», Oxford, 1940.

[31] Diels, II, 147. Una variante de θεάζειν es θειάζειν, cuyo sentido originario de «ser inspirado por los dioses» aparece por primera vez en Tucídides, 8.1.

[32] A. Delatte, *Les conceptions de l'enthousiasme dans les philosophes présocratiques*, («Antiquité Classique», 1934, pág. 32).

[33] Diels, II, 147, 5.

[34] *Olímpica*, XI, 8-10.

[35] Sobre el empleo de esta palabra que aparece con cierta frecuen-

El término σοφία, empleado frecuentemente por Píndaro en relación con el poeta, implica el don divino del arte, que, lo mismo que la ἀρετή no puede lograrse sólo por esfuerzo humano, sino por concesión de la divinidad. «Los hombres se hacen buenos y sabios (ἀγαθοὶ καὶ σοφοί) en virtud de una fuerza divina (κατὰ δαίμονα)» [36].

Los mismos poetas líricos tuvieron, pues, conciencia de esta mediatización total o parcial por parte de una fuerza superior que condicionaba su obra.

No es extraño, por consiguiente, que, de acuerdo con la tradición, se interprete el fragmento de Demócrito desde el punto de vista de la posesión divina. Sin embargo, no está claro hasta dónde llega esta posesión. Si en el fragmento 18 se habla de un ἐνθουσιασμός, de una inspiración divina, en el fragmento 21 se nos dice que hay una φύσις que apunta a cualidades innatas del poeta [37]. Pero Demócrito expresa aún más al explicarnos la mecánica de los εἴδωλα, que penetran por los poros del cuerpo [38].

Demócrito distingue dos formas de conocimiento [39]: una supeditada a la sensación (διὰ τῶν αἰσθήσεων) y otra al pensamiento (διὰ τῆς διανοίας). A la primera la denomina oscura (σκοτίη) o inauténtica; a la segunda, auténtica (γνησίη). Al primer tipo de conocimiento corresponde la poesía.

---

cia en PÍNDRARO, véase también *Píticas*, II, 61; IV, 281; 69. *Istmias*, VIII, 33; VII, 30.

36 Otras referencias a este concepto pueden encontrarse en: *Olímpica*, I, 9, 116; II, 86; VII, 53; XIV, 7. *Pit.*, I, 12; III, 113; IV, 248; VI, 49; IX, 78. *Nem.*, IV, 2; VII, 23. En *Istm.*, V, 28, se emplea la palabra σοφιστής en el sentido de poeta μελέταν δὲ σοφισταῖς Διὸς ἕκατι πρόσβαλον σεβιζόμενοι. Cito a PÍNDARO según la edición de B. SNELL, «Pindari Carmina cum fragmentis», Leipzig, Teubner, 1953.

37 Influencias de DEMÓCRITO en HORACIO pueden verse p. ej. en *Odas* II, 16, 38; IV, 3, 24; *Sat.* I, 4, 43; *Epist.* II, 1, 165.

38 Cfr. PLUTARCO, *Quaest. conv.*, VIII, 10, 2, p. 734 (DIELS, II, 103).

39 Fr. 11 (DIELS, II, 140).

Cuando los εἴδωλα entran con rapidez en personas «inflamadas», producen imágenes exuberantes y llenas de significación (ἐμφάσεις νεαρὰς καὶ σημαντικάς) [40]. Esta producción de imágenes procede de un determinado temperamento condicionado por su misma estructura y por la emoción, y que entra en comunicación con algo ajeno a él. Partiendo de esta exaltación o delirio llegará a producir la obra poética. Por consiguiente, el influjo externo que el poeta recibe no es lo decisivo.

De acuerdo con su antropomorfismo, Demócrito atribuye principalmente a una determinada naturaleza humana todo el proceso de la creación poética. En Demócrito encontramos, a pesar de que se nos han perdido las obras que trataban concretamente estos temas, la primera explicación del genio artístico radicada en un temperamento anormal [41].

Los átomos psíquicos de este temperamento se mueven con mayor viveza; de ahí que pueda entrar en comunicación con todo lo que no sea él, mediante esos efluvios para los que su propia constitución está mejor preparada y dispuesta. Aquello, con lo que el poeta entra en comunicación, es lo que el vulgo llama dioses o demonios, capaces de emitir los efluvios, que consuenan con el temperamento poético.

Al recibir estos εἴδωλα, «cargados de ideas y emociones», el poeta establece una comunicación íntima con esas realidades, y, en cierta manera, se hace un poco ellas mismas.

---

40 PLUTARCO, *Quaest conv.*, VIII, 10, 2, p. 734 F (DIELS, II, 104, 1.)

41 Véase p. ej. lo que dice DIELS al considerar a DEMÓCRITO como uno de los primeros filólogos: «Der an Homer anknüpfend zuerst in wahrhaft umfassender Weise die Gesetze der Musik, der Poesie und der Sprache überhaupt bis ins Kleine und Kleinste hinein festzustellen unternommen hat.» («35. Philologenversammlung zu Stettin», 1880, página 109). Cfr. H. DIELS, *Die Anfänge der Philologie bei den Griechen.* «N. Jahrbücher f. das klass. Altertum, Geschichte u. d. Literatur u. für Pädagogik.» hrg. von J. Ilberg und B. Gerth. Teubner, XXV, 1910, pág. 8).

Esta es la explicación psicológica del «entusiasmo», de la exaltación divina del poeta. Como afirma Delatte [42], al atribuir una gran importancia al factor fisiológico en la creación artística, y al explicar mecánicamente la transmisión de las emociones, Demócrito abre un camino a la teoría racionalista de Aristóteles. Pero además, su concepción del genio y de su afinidad con la locura ha influído decisivamente en épocas posteriores y ha llegado, incluso, hasta nuestros días.

El fragmento 18 nos ofrece el empleo más antiguo de la palabra ἐνθουσιασμός [43]. Este término, que no concuerda plenamente con la filosofía de Demócrito, alude, pues, a la concepción popular que se tenía de la posesión divina y sobre la que tanto insiste Platón, en quien, por cierto, nunca queda exactamente precisado en qué consiste esta posesión, cuál es la divinidad que ejerce este influjo, ni cómo se establece esta comunicación entre el poeta y el poder exterior que lo inspira. Por eso Cicerón, al referirse a Demócrito, no alude a la explicación de éste, sino que lo ve a través de la concepción platónica y de la teoría órfica corriente ya en la tradición griega, en la que sólo quedaba por toda aclaración la palabra ἐνθουσιασμός, «Saepe enim audivi poetam bonum neminem... sine inflamatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris» [44]. Este «adflatus» es sin duda, la traducción del ἱεροῦ πνεύματος, que nos transmite Clemente, junto a ἐνθουσιασμοῦ [45].

---

[42] A. Delatte, *Les conceptions de l'enthusiasme dans les philosophes présocratiques* («Antiquité Classique», 1934, pág. 79).

[43] Fr. 18 (Diels, II, 146). Véase también Cicerón, *Tusc.*, I, 26, 64. En el *De divinatione* dice: «negat sine furore Democritus, quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato». 1, 38, 80. Véase también Eurípides, *Traquíneas*, v. 184; Aristóteles, *Política*, 1340 a 11, 1342 a 4.

[44] Cicerón, *De Oratore*, II, 46, 194 (Diels, II, 146).

[45] Clemente, *Strom*, VI, 168 (II, 518, 20, Edic. Stählin) Diels, II, 146. Según Fronmüller, las palabras ἱεροῦ πνεύματος son añadidos de Clemente para explicar ἐν θουσιασμοῦ. («Demokrit, seine Homerstudien u. ansichten.» Diss. Erlangen, 1901.

El resultado de este influjo divino es algo bello. La palabra ποιητής, con la que comienza el fragmento, se une, pues, al καλὰ κάρτα, con que termina. Este es el resultado de la creación del poeta, que ha pasado antes por el «adflatus», y la «inflammatio» [46].

Sin embargo, este πνεῦμα no hay que entenderlo en un sentido espiritual atribuyendo al alma una tal naturaleza, sino en sentido figurado, y explicar su empleo por las expresiones de la lengua poética, como por ejemplo ἐμπνέειν que aparece en Homero para designar el estado de sugestión provocado en el hombre por los pensamientos y deseos que los dioses le comunican [47]. Así puede verse también en Hesíodo [48] a propósito de la inspiración de las Musas.

4. Κοῦφον, πτηνόν, ἱερόν

La teoría de Demócrito es un eco de aquél παλαιὸς μῦθος, del que habla Platón en las Leyes [49] y que se remonta hasta Homero y Hesíodo. Sin embargo, presenta algunas diferencias importantes con respecto a la doctrina platónica del Ion. Hay algo, además, que los separa totalmente; mientras Demócrito intenta una explicación psicológica del «entusiasmo» poético y analiza dicho proceso, Platón se limita a describir externamente tal fenómeno y a hacer destacar los efectos que produce.

Sin embargo, en el Ion tenemos la primera y más extensa

---

[46] El fragmento 112 (Diels, II, 164) nos habla de nuevo de una mente a la que es natural conocer lo bello.

[48] Hesíodo, *Teogonía*, v. 31.

[47] Cfr. Delatte, art. cit., pág. 51.

[49] *Leyes*, 719 c.

explicación [50] de la poesía, considerada como fruto de un proceso irracional. La explicación que da Sócrates a Ion de por qué éste puede decir cosas interesantes sobre Homero y no sobre los otros poetas, podía haberse mantenido sólo dentro del concepto de técnica. Por carecer de ella es por lo que Ion no posee un instrumento universal y propio para cualquier tipo de poesía.

Pero Platón no se contenta con negar la técnica en el rapsoda, sino que da una definición positiva de aquello por lo que el poeta lo es: «Una fuerza divina (θεία δύναμις) es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría de la gente llama piedra de Hércules» [51].

Platón va a describir los efectos que en el poeta y en el rapsoda produce este poder como algo capaz de comunicarse mecánicamente, de la misma manera que se comunica el magnetismo a través de los cuerpos sobre los que influye. «Esta piedra magnética no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, atraer otros anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros; a todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra» [52].

Así queda explicado el problema de la comunicación de las emociones poéticas como un fenómeno de magnetismo. Platón no analiza los momentos de esta comunicación ni las diferencias que frente al magnetismo presente la relación Musa-Poeta. Unicamente se limita a establecer la compara-

[50] *Ion* 533 c-535 b.

[51] 533 d.

[52] 533 d, e. Es interesante observar esta explicación de la poesía como un proceso de magnetismo. DEMÓCRITO se había preocupado también de este fenómeno y había escrito un tratado περί τῆς λίθου. Véase DIELS, II, 141.

ción. «Así también la Musa misma crea «inspirados» «y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo» [53]. La consecuencia que de todo esto vuelve a sacar Platón, es que los poetas crean sus obras porque están inspirados por una divinidad (ἔνθεοι ὄντες) y posesos (κατεχόμενοι) [54].

El primer plano de comparación que Platón establece, puede resumirse así: *a*) La comunicación poética se produce mecánicamente; *b*) para que el poeta pueda «comunicarse», tiene que estar poseído por una divinidad; *c*) el motor de todo este proceso es una fuerza divina, θεία δύναμις.

El segundo plano lo establece Platón entre los poetas y los que caen en el delirio de los Coribantes. Pero aquí no habla ya de la inspiración divina, sino que afirma solamente que los poetas tampoco están en su razón (οὐκ ἔμφρονες ὄντες) [55] cuando producen «sus bellos cantos». Sin embargo, Platón apunta a una causa que provoca este arrebato y este transporte báquico: el poeta comienza a perder su razón cuando entra en los dominios de la «armonía y el ritmo» [56]. El pensamiento platónico se mueve aquí, sin duda, influído por las doctrinas dionisíacas. El ritmo y la armonía se apoderan del poeta y, como en las danzas báquicas, van privándole de la razón; ya no puede tener esa actitud serena, que le permite ver la realidad, conocerla y expresarla; carece de la σωφροσύνη, de cuya ecuanimidad brota el pensamiento justo. Por eso lo que entonces dice el poeta, no se dirige a la inteligencia ni al hombre, sino que es algo anormal y apasionado, que además engaña al propio poeta. Lo mismo que

[53] *Ion*, 533 e.

[54] El tema de la inspiración divina en el político puede verse en el *Menon*, 99 b d. Sobre la inspiración profética, *Timeo*, 71 d e; véanse también *Fedro*, 244 e; *Filebo*, 62 c.

[55] 534 a.

[56] 534 a. Véase también *Leyes*, 669 e.

las bacantes sacan de los ríos, cuando están en pleno arrobamiento, miel y leche, según dice Eurípides [57], «esto mismo pasa en el ánimo de los poetas, conforme ellos lo refieren. Porque son ellos, por cierto, los poetas, quienes nos hablan de que, como las abejas, liban los cantos que nos ofrecen, de las fuentes melifluas que hay en ciertos jardines y sotos de las Musas, y que revolotean también como las abejas» [58].

Se ha querido ver frecuentemente en esta descripción platónica un rastro de ironía [59]. De hecho Sócrates presenta ante Ion este cuadro, en el que resume el concepto de arte apasionado, dionisíaco, que llegará a condenarse en la República. Surge, sin embargo, una contradicción con respecto a lo que después veremos planteado en el Fedro [60]. Allí parecerá que la verdadera poesía no es la que brota de una técnica y la que obedece a unas normas racionales, sino la que está inspirada por la divinidad [61]. «Aquel que sin esta especie de locura se acerca a las puertas de la poesía, creyendo, en efecto, que por pura técnica artística llegará a ser poeta, se esforzará inútilmente y su poesía creada en plena razón será oscurecida y anulada por aquél que la creó bajo la locura de las Musas» [62]. Pero, como veremos al comentar más adelante este pasaje, es el mismo concepto de poesía el que ha evolucionado y por él entiende Platón algo distinto de lo que entiende en el Ion. Aquí niega a la poesía el

57 EURÍPIDES, *Bacantes*, 708-710.

58 *Ion*, 534 a, b.

59 H. G. GADAMER, «Plato und die Dichter», Frankfurt a M., 1934, pág. 8.

60 *Fedro*, 247 d, e; 262 c; 270 d, e.

61 Véanse las observaciones de R. SCHAERER, «Epistemé, et Techne. Etude sur les notions de connaissance et d'art d'Homère à Platon» Maçon, 1930, págs. 136-140.

62 *Fedro*, 245 a.

conocimiento de lo general, que se alcanza mediante la τέχνη, y le atribuye una total irracionalidad; por eso el poeta no sabe nunca dar razón de su poesía. En el Fedro, por el contrario, la poesía será un método de conocimiento, capaz de superar el saber que comunica la técnica y llegar hasta las verdades abstractas, y, en definitiva, hasta las Ideas.

Platón describe al poeta como una naturaleza extremadamente sensible, en la que despierta profundas resonancias la inspiración de las Musas [63], y da de él una bella definición. Esta definición seguirá repercutiendo en toda la historia occidental y volverá a repetirse en boca de Hölderlin o Rilke. Sin expresar nada, sin decir nada, deja abierto ese insondable mundo mágico, extraño y anormal, en el que se ha situado siempre la poesía y desde el que muchas veces ha partido la estética. Junto a la definición de Platón parece pobre e inexpresiva aquella de Gorgias, según la cual la poesía era un Logos con medida [64]. Dice así Platón: κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητής ἐστιν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷος τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ [65]. «Es una cosa leve, alada [66] y sagrada el poeta, quien, por cierto, no está en condiciones de poetizar si no se encuentra antes como endiosado, demente y sin inteligencia.»

La caracterización del poeta está hecha con tres adjetivos, κοῦφον, πτηνόν, ἱερόν. Los tres aluden imprecisamente a la labor poética. Vienen sin duda condicionados por lo que Platón ha dicho inmediatamente antes, comparando al poeta con una abeja. Por eso el epíteto πτηνόν, alado. Κοῦφον se mueve también en la misma órbita de significación y se re-

63 Véase también en el *Fedro*, 244 e y sig. la descripción del poeta como un alma débil y tierna.

64 GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 9 (DIELS, II, 290).

65 *Ion*, 534 b.

66 Véase p. ej. en PÍNDARO, *Nemea*, VII, 22-23, una variante de este adjetivo: ἐπεὶ ψεύδεσι οἱ ποτανᾷ ⟨τε⟩ μαχανᾷ σεμνὸν ἔπεστί τι.

fiere a la delicadeza, quizá la superficialidad del poeta, a la posibilidad de tocar temas diferentes, a poder desplazarse de un sitio a otro. Por último, ἱερόν es expresión del «entusiasmo», que se apodera del poeta: al estar inspirado por la divinidad, se convierte en algo sagrado.

Esta definición del poeta es en sí misma un espléndido y mínimo poema, sin embargo la poesía griega representada por Homero, era algo más que un don «alado, sutil y divino». Tenía más peso para los griegos la poesía de lo que esta definición etérea de Platón pretende. La definición platónica está más de acuerdo con una gran parte de la poesía actual que con aquella poesía educadora, expresión de múltiples saberes, reflejo de fuertes realidades, ley cuando faltaba la ley, manifestadora de la conciencia griega, expresión de su vida y sus ideas.

Platón pretende, por consiguiente, quitar gravedad y poder a la obra poética, dejarla reducida a un juego delicado, a un momento irracional del espíritu, alejado como tal de todo conocimiento y, en consecuencia, incapaz de enseñar nada, y de ejercer función educadora alguna.

Este ἱερόν nos lleva, sin embargo, a otra contradicción platónica. Aunque en el Ion no hay, como después ocurrirá en la República, una reprobación directa de la poesía, se trasluce una opinión depreciadora, irónica, sobre su positivo valor. El poeta, precisamente porque «no sabe lo que dice», porque habla «poseído» e «inspirado por un poder divino», no puede ser tomado en serio. Ahora bien, ¿cómo es posible que Platón, el narrador de mitos, el que situaba el mundo del verdadero conocimiento más allá de la realidad sensible, que establecía un orden jerárquico, trascendente y divino en sus Ideas, pensase que la misión propia del poeta carecía de sentido, porque no era el mismo poeta, sino la divinidad quien hablaba a través de él?

Aunque el poeta fuese sólo intérprete de la divinidad

(ἑρμηνῆς εἰσιν τῶν θεῶν)[67], ésta no puede engañar a los hombres, y aunque el poeta no sea consciente de lo que la divinidad le inspira, ni sepa lo que dice, le basta con trasmitir lo que recibe para quedar justificado y para que sus palabras sean verdaderas. ¿Cómo es posible entonces la postura de Platón?

Por θεία μοῖρα o θεία δύναμις entendía sin duda Platón, todo aquello que hacía referencia más o menos directa al «entusiasmo» dionisíaco [68]. «Todos estos hermosos poemas no son de factura humana (ἀνθρώπινος) ni hechos por los hombres, sino divinos (θεία), y obra de los dioses» [69].

Aquí se encuentra la raíz de la objeción que Sócrates hace a Ion. En ella se vislumbra el contenido ideológico de la sofística, porque Platón está en estos momentos más cerca de la definición de poesía de Gorgias que de la teoría de la inspiración. Toda ciencia y todo saber han de tener en el hombre su origen y su medida [70], como expresaba el dicho de Protágoras.

La ciencia y la sabiduría griega habían conseguido ya una serie de conocimientos sobre el hombre; pero lo que aún estaba confuso e impreciso es qué significaba para un griego del siglo IV esa serie de conceptos, de contornos indefinidos, como θεός [71], ἔνθεος [72], θεία μοῖρα [73], θεία δύναμις [74], μοῦσα [75].

---

[67] *Ion*, 534 e.

[68] Así p. ej. SÓCRATES hace afirmar a Ion que cuando éste canta a Aquiles lanzándose sobre Héctor, su alma es transportada hasta el lugar del suceso y se encuentra fuera de sí (ἔξω σαυτοῦ γίγνει) y le parece estar viendo aquello mismo que canta, 535 c.

[69] *Ion*, 534 e.

[70] *Protágoras*, fr. 1 (DIELS, II, 263). Cfr. PLATÓN, *Teet.*, 152 a.

[71] *Ion*, 534 c; 534 d.

[72] *Ion*, 534 b; 533 e.

[73] *Ion*, 536 d; 534 c.

[74] *Ion*, 533 d; 534 c.

[75] *Ion*, 533 e; 534 c; 536 a. Véase la definición que da H PERLS,

Platón mismo en la descripción que hace del entusiasmo poético, usa indistinta y arbitrariamente de estas expresiones. No precisa, pues, la causa originadora de este proceso, sino que se limita a nombrar todo aquello que podía despertar la idea de algo externo y superior al hombre. Este poder cae fuera de lo «humano» (ἀνθρώπινος), cuyo único instrumento intelectual tenía que ser la razón y la nueva filosofía.

El poeta, al carecer de aquello que únicamente puede comunicar el verdadero saber y al tener que perder su inteligencia (νοῦς μηκέτι ἐν αυτῷ ἐνῇ) [76] para poder entrar en el trance poético, no puede ser ya el maestro del pueblo ni su educador. Platón repite que el poeta no sabe si lo que dice es verdadero o falso [77], ni comprende los fundamentos de su arte; se parece mucho más al profeta y vidente que al verdadero filósofo.

Por eso se niega a la poesía aquello que había sido su principal finalidad en el siglo V: la enseñanza [78]. «El poder que en toda la órbita intelectual griega tenía Homero, era un peligro para la independencia del pensamiento y la autonomía de la conciencia» [79].

Las mismas técnicas a las que anteriormente nos hemos referido, se habían independizado del mundo de la epopeya, en donde por primera vez habían encontrado expresión y Logos. Esta misma idea es la que en el 'Alcibíades segun-

---

Mousa, Etude sur l'Esthétique de Platon («Revue Philosophique», números 117-118, 1934, pág. 260).

76 *Ion*, 534 b. Es interesante en este pasaje el empleo de ποιεῖν en el sentido de «crear una obra poética», de poetizar ἀδύνατος πας ποιεῖν ἄνθρωπος... véase también 531 d τὴν ποίησιν πεποίηκεν. Además 533 b.

77 Cfr. *Leyes*, 719 c: οἶδεν δὲ οὔτ' εἰ ταῦτα οὔτ' εἰ θάτερα ἀληθῆ τῶν λεγομένων,

78 Cfr. G. FINSLER, «Platon und die aristotelische Poetik», Leipzig, 1900, pág. 219.

79 W. J. VERDENIUS, *L'Ion de Platon*, «Mnemosyne», Ser. 3, 11, 1943, pág. 254.

do' [80] resume Sócrates al recordar un verso del Margites de Homero: πολλὰ μὲν ἠπίστατο ἔργα, κακῶς δὲ, φησίν, ἠπίστατο πάντα, que comenta aludiendo al saber enigmático (αἰνιγματώδης) y oscuro de la poesía.

Al ser el dominio de la poesía lo particular y contingente; al vivir de sensaciones y sentimientos y no del pensamiento como tal ni de su fruto, lo universal, en cuyo dominio se comunican las ideas y se hace comprensible la realidad, quedaba totalmente desposeída del papel que hasta entonces había desempeñado. «La poesía es la pintura fiel de la naturaleza animada, y no el análisis razonado de una existencia suprafísica, creada por enrarecimiento de la realidad. En este sentido la poesía apunta a lo múltiple» [81].

Pero precisamente lo que combate Platón no es esta pintura fiel de la realidad, sino la lectura e interpretación que de tal realidad daban los poetas. Estos temas, sin embargo, salen ya fuera del marco del Ion; volverán a ser tratados plenamente en los diálogos posteriores, cuando la teoría de las Ideas sea el tamiz a través del cual tendrá que pasar la poesía, la nueva poesía que va a crear Platón.

Platón insiste varias veces en el Ion sobre el estado de enajenación que se apodera del poeta, (οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν) [82], pero esto plantea un nuevo problema. ¿Qué sentido tiene el «entusiasmo» y, por consiguiente, esta carencia de razón? ¿Por qué Platón dice también «que la divinidad suele entonar su poema más bello valiéndose del más mediocre de sus poetas?» [83]. Si la divinidad es la que inspira el poema y éste, a pesar de ser recreado por un poeta mediocre, no pierde su belleza, ¿qué importa, pues, la

---

80 *Alcibíades* II, 147 b.

81 B. GUILL, «Essai sur la poésie philosophique en Grèce», París, 1882, pág. 154.

82 *Ion*, 534 d.

83 *Ion*, 535 a.

calidad del poeta? ¿Qué puede influir el estar privado de razón para la creación poética? ¿Por qué si el poema es bello puede ser motivo de crítica el que el poeta «esté fuera de sí»? ¿Qué hay de reprochable en el poeta si únicamente se limita a dejarse llevar por la inspiración divina?

Platón parece que transfiere a las Musas el dominio entero de la poesía; sólo por su influjo llega el poeta a serlo. Al crear, pues, sus obras en virtud de un impulso superior y no por una técnica, el poeta no puede dar razón de aquello que compone. Por ello es por lo que Platón critica todo lo que es interpretación de la poesía; porque no ha sido creada con la construcción consciente de la técnica que presupone un previo saber racional.

Sin embargo Platón, como hemos visto, no sabía muy bien qué quería decir cuando atribuía la poesía a una fuerza ajena al hombre. Lo que sí está claro es que se trata de un problema de competencia intelectual, y de una lucha por hacer tomar un rumbo nuevo a la educación griega. Si el alejar del poder del hombre la poesía y adjudicársela a una imprecisa divinidad podía ser un argumento contra los «intérpretes» de tal divinidad, la objeción capital no era, sin embargo, el atribuir a las Musas la poesía, sino el negar que ésta pudiera ser «hecha» por el hombre, que hubiese una técnica, un saber humano, que la pudiera reproducir.

Lo mismo que en la República, cuando habla Platón de la distancia que los distintos «imitadores» tienen con respecto a las Ideas, así también en el Ion establece una jerarquía en esta cadena que une el entusiasmo poético [84]. El grado inferior de esta serie lo ocupa el espectador (θεατής); el intermedio el rapsoda y el actor (ῥαφῳδος καὶ ὑποκριτής); el grado más elevado lo ocupa el poeta (ποιητής) [85]. Pero todos ellos están como atravesados por la divinidad que cada

[84] *Rep.*, 596 b, c.

[85] *Ion*, 535 e.

poeta haya escogido por mentora. La comunicación poética se establece, por supuesto, a través de estas musas inspiradoras. Vuelve a surgir, pues, el tema de la irracionalidad. No es el Logos el que se transmite de unos a otros, sino una fuerza, que dirige el alma a donde le place (ἕλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται) [86].

Una vez más vuelve a ponerse de manifiesto este sincretismo de doctrinas, que se realiza en la filosofía de Platón [87]. En el Ion nos da una interpretación que podríamos llamar «dionisíaca» de la poesía; hace, sin embargo, una crítica de ella desde la idea «apolínea», racional, de la técnica. Por cierto, que a propósito de ésta, que parece ser un logro del hombre en su contacto inmediato con la realidad y en el esfuerzo por conformarla y manejarla, Platón hace una observación según la cual τέχνη también es obra de esa extraña divinidad que aparece a lo largo de todo el diálogo [88]: Οὐκοῦν ἑκάστῃ τῶν τεχνῶν ἀποδέδοται τι ὑπὸ τοῦ θεοῦ ἔργον οἵα τε εἶναι γιγνώσκειν.

En este momento parece como si se confundieran los dos campos que Platón había intentado delimitar. El análisis que M. Delcourt [89] ha hecho de la dialéctica del Ion desde el punto de vista externo, intentando señalar los pasajes en los que Ion responde a Sócrates no lo que debía, sino lo que conviene a Platón, puede profundizarse más y extenderse no sólo a las respuestas de Ion, sino a la misma dialéctica platónica, cuya trama, al deshacerse y aclararse, guía como un nuevo hilo de Ariadna a través de la rica y confusa temática platónica.

[86] *Ion*, 536 a.

[87] Véase el libro de P. M. Schuhl, «Essai sur la formation de la pensée grecque», 2.ª Ed. París, P. U. F., 1949, donde se estudia el mundo complejo de ideas que heredó Platón y que se encarnó en su filosofía.

[88] *Ion*, 537 c.

[89] M. Delcourt, *La structure dialéctique de l'Ion de Platon*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé», abril, 1937.

Capítulo V

POIESIS-CONFECTIO

τά δ' ὄντα ὑπέλαβον εἶναι τὰ αἰσθητὰ μόνον.
ARISTÓTELES

Es en el diálogo Cármides [1] donde por primera vez en la obra de Platón aparece el concepto ποίησις, no con el sentido de «poesía», sino con el primitivo y originario sentido de «hacer».

El Cármides comienza con una investigación sobre la esencia de la σωφροσύνη. Cármides, continuando en la problemática que Sócrates plantea, llega a una definición de σωφροσύνη como τὸ τὰ ἑαυτοῦ πράττειν [2]. Surge aquí como definición el verbo πράττειν, sinónimo de ποιεῖν. La definición no convence a Sócrates, que la presenta a los ojos de Cármides como enigmática [3], y le pregunta qué significa τὸ τὰ ἑαυτοῦ πράττειν. En este momento del diálogo interviene Critias. Sócrates quiere confirmar su opinión de que el trabajo manual es también un «hacer». Pero la pregunta de Sócrates no se formula con el mismo verbo que en el diálogo con Cármides, «contéstame, pues, lo que hace un momento preguntaba sobre si

---

[1] *Cármides*, 163 b; 163 c; 163 d; 163 e. Véase también, ARISTÓTELES, *Etica nicomaquea*, 1140 a; *Hip. Men.*, 373 d.

[2] *Cármides*, 162 d.

[3] *Cármides*, 162 b.

τοὺς δημιουργοὺς πάντας ποιεῖν τι»[4]. Sócrates no inquiere, pues, según el πράττειν, sino según el ποιεῖν, refiriéndose concretamente a la actividad del artesano. ¿Cuál es la distinción de estos dos verbos? ¿No quiere decir lo mismo πράττειν que ποιεῖν? Critias afirma la distinción, igual que la hay entre ἐργάζεσθαι y ποιεῖν. Para explicarla pone un ejemplo tomado de Hesíodo ἔργον δ' οὐδὲν εἶναι ὄνειδος [5], pasaje que, por cierto, interpreta mal, según el característico desprecio que los atenienses de las clases elevadas sentían por el trabajo manual. La cita exacta de Hesíodo dice así: Ἔργον δ' οὐδὲν ὄνειδος, ἀεργίη δέ τ' ὄνειδος. No es, pues, el trabajo, sino la pereza, lo que es vergonzoso.

Ποίημα queda, pues, caracterizado por una relación μετα τοῦ καλοῦ; puede ser vergonzoso, si no está unido con la belleza. Sin embargo el ἔργον, la obra, jamás es motivo de vergüenza, pues, según Critias, el ἔργον sólo lo es de verdad cuando es hecho (ποιοῦμενον) conforme a la belleza y a la utilidad.

Ποίησις es distinto de ἐργασία y πρᾶξις. En este pasaje tiene un sentido mucho más general. Los otros dos términos, en definitiva, sólo son dos especificaciones del género ποίησις. Critias da un paso más en la discusión y afirma que el «hacer» de la ποίησις dice relación con lo bueno τὰς τῶν ἀγαθῶν ποίησεις πράξεις [6]. Sin embargo, Sócrates no quiere seguir la discusión sobre estos términos y acaba por confundirlos de nuevo πρᾶξιν ἢ ποίησιν ἢ ὅπως σὺ βούλει ὀνομάξειν [7].

Así aparece por primera vez en los diálogos de Platón con su primitivo sentido el concepto ποίησις [8]. Pero los pa-

---

4 *Cármides*, 163 a.

5 Hesíodo, *Erga*, 331.

6 *Cárm.*, 163 d.

7 *Cárm.*, 163 e.

8 Cfr. Aristóteles, *Etica nicomaquea*, 1140 a, donde distingue entre ποιεῖν y πράττειν; en el primero se separan la actividad y la finalidad; en

sajes más importante los encontraremos en el Banquete y, posteriormente, en el Sofista.

En el Banquete, en el discurso de Agatón, se describe el amor como ποιητής, [9], como creador, cuyo poder es tan grande, que no se limita a crear, sino que llega a hacer que los que están bajo su influjo creen también, ποιητὴς ὁ θεὸς σοφὸς οὕτως ὥστε καὶ ἄλλον ποῖησαι.

Aquel a quien el amor toca, aunque antes hubiera estado alejado de las Musas, se convierte en ποιητής. El amor es, pues, un auténtico creador en toda actividad que tenga que ver algo con las Musas [10].

No quiere decir aquí ποίησις «poesía», sino actividad creadora; esta actividad está relacionada con las Musas. De este mismo adjetivo μουσική [11] surgirá la música como arte independiente. En ella tendrá su sentido originario la μίμησις. Este concepto no se aplica, como parecía lógico, conforme al sentido corriente de la palabra «imitación», a la pintura y escultura, sino que precisamente es en la danza y en la música donde μίμησις encontró su más adecuada expresión [12]. Platón aplicará, como veremos, la teoría de la μίμησις a la literatura; de esta manera restringirá su ámbito, pero esto no impide que en esta nueva versión quedasen supervivencias de la teoría más general, cuya interpretación siempre creó dificultades.

---

el segundo van unidas ambas. Cfr. a propósito de este pasaje, el comentario de F. Dirlmeier, pág. 448: «Aristóteles. Nikomachische Ethik», Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1956.

9 *Banquete*, 196 e, c, etc.

10 *Banquete*, 196 e.

11 *Gorgias*, 449 d, donde la música se caracteriza como una creación de melodía. Ποίησις entra en este pasaje bajo un concepto más general, el de μουσική.

12 Cfr. H. Koller, «Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck». Diss. Bernenses, fasc. 5, Berna, 1954.

Esta actividad creadora es un modo de sabiduría. Cuando Agatón quiere hacer el elogio del amor, comienza hablando de la ποίησις, que brota, precisamente, de la sabiduría de este dios y por la que se engendran todos los seres vivos.

Ποίησις es, por lo tanto, en este pasaje de Platón:

a) Un modo de sabiduría, περὶ δὲ σοφίας λείπεται [13].

b) Un poder común a Eros y al hombre, participado a éste por aquél.

c) Una actividad creadora, ᾗ γίγνεταί τε καὶ φύεται πάντα τὰ ζῷα [14].

d) Una relación de dependencia a las Musas, ποίησιν τὴν κατὰ μουσικήν [15].

Banquete 205, b c.

En este texto se define el concepto ποίησις como una actividad creadora en general. Poesía en este sentido es algo capaz de provocar el paso del no-ser al ser ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν [16]; queda así caracterizada de una manera ontológica.

Ποίησις es creación, pero en su sentido más radical y profundo, esto es, en el de la total posición de un ente en la existencia. Por tanto, todas las operaciones en el campo de las artes, τέχναι, son creaciones, ποιήσεις, y, por consiguiente, sus artífices, creadores, poetas, ποιηταί [17]. Poesía no se restringe aquí a un campo determinado; en este pasaje

---

13 *Banq.*, 196 d.

14 *Banq.*, 197 a.

15 *Banq.*, 196 e.

16 *Banq.*, 205 b.

17 K. Hildebrand opina que Schöpfung, al traducir a ποίησις tiene el inconveniente de que sólo en segunda línea quiere decir «poesía». Sin embargo, este era el sentido originario del concepto griego. Véanse las notas a su traducción del *Banquete*, Leipzig, 1919, pág. 122.

hay una valoración de las técnicas; todas ellas son creadoras, y, por consiguiente, ποιήσεις. La distinción entre ἐργασία y ποίησις, que por primera vez aparece en el Cármides [18], está más claramente definida en este pasaje: ἐργασία es el acto de poner en obra, de realizar; comporta el sentido concreto de trabajo, de manipulación. Por encima de ello está, pues, la creación, ποίησις como concepto ontológico, que no se refiere tanto a los momentos intermedios de producción, cuanto a la simple abstracción comprendida entre los dos términos «no ser»-«ser». Aquí empieza a funcionar la conceptuación platónica. Desde aquel primer sentido de ποίησις en el cual la acción misma se objetivaba, al conformar de una determinada manera la realidad, de la que ella misma es ingrediente substancial, Platón va a realizar la abstracción plena del concepto [19]. Las técnicas son, pues, poesía en cuanto llevan a cabo este paso del no-ser al ser, en cuanto que por su actividad tiene lugar esta creación. Así también en el Sofista [20] estos dos momentos tendrán que ser abarcados por un concepto más elevado y general; éste no puede ser otro que ποιεῖν, que indica el acto de traer al ser lo que antes no era, ὅπερ ἂν μὴ πρότερόν τις ὂν ὕστερον εἰς οὐσίαν ἄγῃ, τὸν μὲν ἄγοντα ποιεῖν, τὸ δὲ ἀγόμενον ποιεῖσθαί πού φαμεν [21]. Este es el denominador común de todas las «técnicas», de ahí que el nombre, bajo el que hay que comprenderlas a todas, sea el de «producción» (ποιητικὴν τοίνυν αὐτὰ συγκεφαλαιωσάμενοι προσείπωμεν) [22].

Después de este concepto general, en el pasaje siguiente se restringe la significación de ποίησις. En verdad no se lla-

---

18 *Cármides*, 163 b.

19 Este concepto general de «poesía», considerada como creación, lo veremos después en el *Sofista*, 219 a b.

20 *Sofista*, 219 b, c, sig.

21 *Sofista*, 219 b, 4-5.

22 *Sofista*, 219 b, 11-12.

man poetas los que ejercitan estas artes, sino que tienen otros nombres [23] De toda la poesía en general considerada como creación, sólo a una parte de ella, la que se refiere a la música y a la composición métrica, se le ha dado el nombre del «todo», del concepto general. Sólo, pues, se llama propiamente poesía a este aspecto de la creación, y poetas a los que tal aspecto cultivan, περὶ τὴν μούσικὴν καὶ τα μέτρα) [24].

En este pasaje queda formulado el concepto de poesía con la significación que hoy tiene. Platón ha hecho surgir los dos conceptos de ποίησις, el originario y el derivado. Al incluir el segundo en el primero y al absorber esta especie toda la significación del género ποίησις, Platón ha creado el concepto moderno de poesía. Sin embargo, para él la proximidad que aún mantenían estos dos conceptos hacía que sus dos significaciones se implicasen y se exigiesen mutuamente.

Poesía queda ahí determinada como una región de la actividad creadora que tiene que ver con la música y la métrica.

Sofista 265 b.

Al final del diálogo insiste Platón de nuevo en la definición del Sofista; para ello divide las artes en artes de producción y de adquisición (ποιητικῆς καὶ κτητικῆς) [25]. Dentro de las «artes poéticas» está incluída la «mimética» y en ella el Sofista. La imitación es, en cierta manera, producción, producción de imágenes, no de realidades en sí mismas [26]: Ἡ γάρ πού μίμησις ποίησίς τίς ἐστιν, εἰδώλων μεντοι,φαμέν, ἀλλ' οὐκ αὐτῶν ἑκάστων.

Pero la ποίησις en cuanto tal no es la que es creadora de

[23] *Banq.*, 205 c, d.
[24] *Banq.*, 205 c.
[25] *Sofista*, 265 a.
[26] *Sofista*, 265 b.

imágenes, de formas segundas de la realidad, sino la μίμησις. Esta imitación, que tiene como objeto imitado el ente μιμήματα τῶν ὄντων [27], produce una especie de falso arte (ἀπατητικήν) [28].

En la auténtica poética como arte creador distingue Platón dos partes: una que dice relación a lo divino y otra a lo humano [29]. Este poder creador es la causa por la que llega a ser algo que anteriormente no era (αἰτία γίγνηται τοῖς μὴ πρότερον οὖσιν ὕστερον γίγνεσθαι) [30].

El efecto de esta creación divina es la naturaleza, puesto que no puede admitirse la idea vulgar (των πολλῶν δόγματα καὶ ῥήματα) [31] de que haya surgido espontáneamente [32].

Ποίησις es en este contexto la fuerza creadora suprema, productora del ser desde lo que antes «no era»; el efecto de esta producción no son sólo los seres vivos, sino los seres inanimados [33].

Es interesante observar cómo esta creación no es una creación total. Se habla de seres vivientes ἐπὶ γῇ, de seres animados ἐν γῇ [34]. El término tierra es como un presupuesto para esta acción creadora.

En el Sofista no está expresado de una manera tan radical como en el Banquete [35] este origen, del que parte el acto poético; allí se nos habla de ποίησις como de aquella causa capaz de hacer pasar algo ἐκ τοῦ μὴ ὄντος al ὄν. Pero en el Sofista sólo se dice al comienzo del diálogo [36] que ποιεῖν es

[27] *Sofista*, 264 d, 4.
[28] 264 d, 5.
[29] 265 b.
[30] 265 b, 9.
[31] 265 c.
[32] Véase *Filebo*, 28 d, c; *Leyes*. 888 a.
[33] *Sofista*, 265 c.
[34] 265 c, 1-2.
[35] *Banq.*, 205 b.
[36] *Sofista*, 219 b.

el paso al ser, de lo que *antes* (πρότερον) no era. Este componente temporal de la definición añade algo distinto de la pura definición ontológica del Banquete. La negación del ser no es una negación ontológicamente formulada; descansa sólo en una formulación de no existencia temporal. La misma relación de temporalidad está expresada en el término «ad quem» (ὂν ὕστερον). Se trata, pues, de 'hacer' algo que con anterioridad no existía. Estas mismas características se repiten en el pasaje que estudiamos cuando en la definición de ποιητική los dos adverbios πρότερον, ὕστερον modifican a οὐσιν y γίγνεσθαι y encuadran así el acto «poético» en dos momentos de temporalidad [37].

Pero en este pasaje hoy dos nuevos términos que no estaban en la definición del comienzo, a la que el mismo Platón alude (τὰ κατ' ἀρχὰς λεχθέντα); uno de ellos *αἰτία* nos enlaza con el Banquete. Poesía es también una causa, pero aquí depende de δύναμιν, esto es, de un poder creador. Precisamente este poder dinámico es lo que distingue a la «poesía» de cualquier otra τέχνη. Por medio de esta δύναμις se verifica el paso de lo que antes no era, al ser [38]. El significado general del término δύναμις, frecuentemente usado por Platón, y que pasa por tan diferentes sentidos [39], se patentiza en el pasaje del Sofista que analizamos. Aquí aparece como aquello que manifiesta el ser. No es, pues, un poder determinado en una especie concreta y que lo define, sino que es el poder abstracto y general, condición previa de toda

---

[37] Son estas dos palabras precisamente las que entran en la famosa definición aristotélica del tiempo como medida en relación al κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον. (*Física*, 219 b 1.)

[38] *Sofista*, 265 b.

[39] Algunos diversos significados de δύναμις como propiedad de ciertas letras: *Cratilo*, 412 e, 427 b; como fuerza que arrastra: *Ion*, 535 e; como cualidad de los elementos, *Timeo*, 32 c; como propiedad motriz de los astros, *Timeo*, 38 d.

ulterior especificación y centrado únicamente en el primero y radical momento ontológico.

La oposición de Platón a la creencia de que la naturaleza haya surgido por azar, no se refiere directamente a ποίησις, pues para las opiniones materialistas esta fuerza tendría también sentido. Pero Platón añade algo más; pone esta fuerza en manos de un artífice superior a él (μῶν ἄλλου τινὸς ἢ θεοῦ δημιουργοῦντος φήσομεν) [40].

Aquí establece Platón su primera división entre el poder creador de la divinidad y el poder creador del hombre [41]. Pero en cada una de estas partes Platón va a hacer otra nueva división (κατὰ μῆκος) [42]. Una vez efectuada ésta, se obtienen cuatro subdivisiones, dos que se refieren a lo humano y dos a lo divino.

De cada una de las dos divisiones principales obtendremos, pues, una parte productora de realidades en cuanto tales (αὐτοποιητικόν) y otras dos productoras de imágenes (εἰδωλοποιικώ),

Esquemáticamente:

	κατὰ πλάτος	κατὰ μῆκος
ποιητική	ἀνθρωπίνη	αὐτοποιητική
		εἰδωλοποιική
	θεῖα	αὐτοποιητική
		εἰδωλοποιική

---

[40] *Sofista*, 265 c.

[41] *Sofista*, 265 e.

[42] Un ejemplo parecido a este tipo de división se nos ofrece en *Gorgias*, 464 b, donde se dividen las artes, según que se refieran al alma o al cuerpo.

Obra de la θεῖα αὐτοποιητική son los hombres, animales, plantas y demás sustancias de la creación.

Obra de la θεῖα εἰδωλοποιική son las imágenes de las realidades (τούτων δὲ γε ἑκάστων εἴδωλα)[43]. ¿Qué clase de imágenes son éstas? Aquellas que nos vienen en el sueño, y todos «los simulacros o apariencias» que durante el día, de una manera natural, se nos forman. Platón da aquí unos cuantos ejemplos de este tipo de imágenes, cuya explicación aparece en el Teeteto [44] y en el Timeo [45].

Por tanto, como obra del poder «poético» divino (θείας ἔργα ποιήσεως)[46], aparecen no sólo las cosas en sí, la realidad material, sino también la realidad aparencial, las imágenes que acompañan a cada cosa y que podrían, en determinadas circunstancias, aparecernos como tales (τὸ παρακολουθοῦν εἴδωλον)[47].

El objeto de la ποίησις en el hacer divino comprende, por consiguiente, una realidad y la imagen de ella. Esta imagen, lo mismo que la cosa, puede ser creada también por el «acto poético».

Ποίησις implica, pues, una potencialidad, que se extiende desde el no-ser al ser aparencial.

Este ser aparencial adquiere una nueva característica al referirse a la «poética» humana. Efectivamente, la creación como potencia humana, alcanza un objeto real; el albañil hace una casa, no sólo su apariencia (αὐτὴν οἰκίαν). El hombre, pues, también crea realidades en sí mismo. En cuanto a la εἰδωλοποιική humana, Platón da un curioso ejemplo, el del pintor, en cuyo arte no se representa la casa en sí, sino algo muy distinto (τιν' ἑτέραν) una especie de sueño presentado a

43 *Sofista*, 266 b.
44 *Teeteto*, 193, c, d.
45 *Timeo*, 46 a, c.
46 *Sofista*, 266 c, 5.
47 266 c, 6.

los ojos despiertos del hombre. Este arte pictórico goza de las mismas características del sueño: carece también de realidad en sí mismo, es simplemente una imagen, cuyo ser se agota en la pura apariencia. La pintura queda reducida para Platón a un arte de semejanza (τὸ δὲ ὁμοιωμάτων τινῶν γέννημα)[48].

Las obras de la acción creadora (ποιητικῆς πράξεως) comportan: producción de la cosa (αὐτουργική) y producción de la imagen (εἰδωλοποιική).

Ahora bien, esta imagen o creación imitativa puede hacerse de dos maneras: una de ellas es la que se lleva a cabo por medio de un instrumento; otra, la propiamente mimesis, es la que se efectúa por medio de la persona misma; no se necesita instrumento ajeno, puesto que el mismo cuerpo es el encargado de crear esta representación [49].

Como denominador de la imitación Platón introduce un nuevo elemento: el conocimiento. Hay quienes representan sabiendo (εἰδότες) lo que imitan, pero hay quienes lo hacen sin saberlo (οὐκ εἰδότες) [50].

Dentro de esta imitación hay un género superior, aquél en que no se imita un objeto, sino la justicia o la virtud. Con esto aparece un significado especial y más preciso de μίμησις. ¿Cómo imitar entonces la virtud, si ésta no es objeto visible? El significado originario de μίμησις, como pretende Koller [51], no es el concepto vulgar de imitación, sino el de representación, recreación de una realidad. No es reproducir un ente, sino recrearlo; no se requiere un objeto apre-

48 *Sofista*, 266 d.
49 Un ejemplo de mímica en el lenguaje, véase *Cratilo*, 423 a, b.
50 *Sofista*, 267 b.
51 Cfr. KOLLER, «Die Mimesis in der Antike Nachahmung, Darstellung, Ausdruck». Berna, 1954.

hensible por los sentidos, sino un sentimiento o una idea. El sofista es para Platón el imitador, que no sabe lo que imita y que se guía únicamente por las apariencias que él mismo crea.

En esta μίμησις como creación, como representación, se va a insertar el más auténtico significado de Poesía.

CAPÍTULO VI

POIESIS-MIMESIS

> Μίμησιν ὅλως ἔχοις ἄν μοι εἰπεῖν ὅτι ποτ' ἐστίν.
>
> PLATÓN

Es por primera vez en la República donde Platón hace un examen definitivo de los problemas, que desde un punto de vista ético, había comenzado a plantearse en otros diálogos [1].

Así, por ejemplo, en el Gorgias [2], Platón nos dice que únicamente el placer justifica la poesía ditirámbica. Lo mismo ocurre con la poesía trágica, que también tiende al placer y al agrado de los espectadores. Pero este placer está supeditado a ciertos elementos, alguno de los cuales ya había recordado la sofística [3]. Si se quita de la poesía la melodía, el ritmo y la medida, no queda más que palabra [4]. Este Logos tiene que ejercer una función comunicativa ante un número grande de espectadores; la poética no es otra cosa, pues, que una especie de retórica popular.

Queda con esto desechada la poesía como un arte que

---

1 *Apología*, 22 c; *Protágoras*, 347 c; *Rep.*, 364 d.
2 *Gorgias*, 502 a.
3 GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 9 (DIELS, II, 290).
4 *Gorgias*, 502 c.

sólo sirve para la adulación [5]. Sin embargo, entre esta discusión, de la que brota una postura negativa ante la poesía, podemos leer una especie de definición de la poesía, que nos va a llevar a otra parecida, conectada con el problema de la μίμησις y que encontraremos en la República [6]. En este pasaje del *Gorgias* Platón distingue cuatro elementos, tres positivos y uno negativo. Toda poesía comprende, por consiguiente, μέλος, ῥυθμόν, μέτρον, pero además un contenido que permanece, aún en el caso de que desaparezcan esos tres ingredientes. Ese contenido es el Logos, que Platón usa aquí en sentido peyorativo. Este Logos es discurso acomodado a la masa, buscando su agrado, y, como tal, falso.

El Logos puede corromper al pueblo, hacerlo inútil para la Polis. Pero toda esta temática va a adquirir pleno significado y va a lograr su total desarrollo en la República, cuando se inserte la crítica de la poesía con la teoría de las Ideas, y se la relacione con la Mimesis.

* * *

El comienzo del libro tercero [7] es un comentario a una serie de ejemplos homéricos y una crítica de sus contenidos. Pero a partir del 392 d, pasa a estudiar Platón la λέξις o expresión formal de la poesía. Platón define la obra de los creadores de mitos o poetas, como un relato de cosas pasadas, presente o futuras [8]: πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὖσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων. Esta definición se concreta a un aspecto temporal; los

[5] En la Oración fúnebre de Aspasia en el *Menexeno*, 239 c, aparece la poesía como algo digno de ensalzar las proezas de los héroes.

[6] *Rep.*, 601 a.

[7] *Rep.*, 392 c.

[8] *Rep.*, 392 d 2.

tres momentos de la temporalidad son el campo sobre el cual se extiende la poesía.

Además de la λέξις tenemos, por consiguiente, otro elemento, la διήγησις, el relato. Pero no es esto sólo. En el contexto platónico va a aparecer otro concepto, el más importante, sin duda, de los que, para la crítica de la poesía, manejará Platón: la μίμησις. La poesía puede ser simple narración (ἁπλῇ διηγήσει) o representación (διὰ μιμήσεως). Si el poeta se limita únicamente a narrar, entonces la forma poética es la διήγησις; si el poeta mueve a sus personajes «teatralmente» y él mismo habla por boca de ellos, es μίμησις. Platón nos ofrece un ejemplo tomado del comienzo de la Ilíada [9], en el que Crises pide a Agamenón que le devuelva a su hija. El poeta se oculta bajo la figura de Crises y por boca de éste habla. Homero pretende, pues, ser «otro»; se inserta en la personalidad de Crises [10], intenta sustituirle en voz y figura, y «representar» su papel. En este caso el poeta es el mismo intérprete y la διήγησις de la poesía se ha convertido, por consiguiente, en 'mimesis'. La narración se logra por una representación (διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν) [11]. Esta μίμησις es, pues, una forma poética en la que los personajes obran y aparecen como envolviendo la personalidad del autor y dando un matiz especial a su λέξις. Para mostrar lo que sería tal poesía si el poeta no se ocultase y hablase a través de sus personajes, Platón «prosifica» unos cuantos versos de la Ilíada como si no fuese Crises el que habla, sino Homero.

[9] *Ilíada*, I, 15.

[10] KOLLER afirma: «Es gilt hier wohl zu beachten, dass 'mimeisthai' nicht heissen kann 'nachahmen', sondern ausdrücklich 'sich einem andern gleichsetzen nach Stimme oder Haltung', d. h., darstellen. Socrates fährt weiter: «und auf diese Weise gibt dieser Dichter... 'Darlegung' durch Mimesis.» «Die Mimesis in der Antike», pág. 15.

[11] *Rep.*, 393 c.

Εἰ δὲ γη μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτοιτο ὁ ποιητής, πᾶσα ἄν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἡ ποίησίς τε καὶ διήγησις γεγονυῖα εἴη [12].

Aquí se presenta una separación de los dos términos μίμησις, ποίησις. Puede haber ποίησις sin μίμησις. Esta ποίησις sería sencillamente una simple narración [13].

La exposición que Sócrates hace de los versos de la *Ilíada*, es una descripción en prosa del contenido de tales versos. Lo hace sin someterse al metro, porque confiesa que no tiene dotes poéticas, φράζω δὲ ἄνευ μέτρου· οὐ γὰρ έἰμι ποιητικός [14]. Pero la narración de Sócrates no es poética porque le falte la forma métrica, sino porque es una prosificación escueta y trivial de los versos homéricos. Μέτρον es un ingrediente fundamental de la poesía según este pasaje platónico. Lo que eleva la narración a Mimesis según el ejemplo que Sócrates ofrece, es la intromisión del poeta (τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ) [15].

Platón distingue tres géneros de exposición poética [16]: «una parte de la poesía, la tragedia y la comedia, descansa sobre la Mimesis; otra parte sobre el relato del poeta mismo, cosa que se encuentra fácilmente en los ditirambos; por último, en un género que une estos otros dos, a saber, en la poesía épica».

Así tenemos que la forma poética puede expresarse:

a) Por μίμησις en la tragedia y comedia.
b) Por διήγησις en el ditirambo.
c) Por unión de ambos en la épica.

Pero después de esta exposición formal de la poesía, Platón inicia la cuestión, que recogerá posteriormente en el libro

[12] *Rep.* 393 d.
[13] 394 a.
[14] 393 d.
[15] 394 b.
[16] 394 c.

décimo de la República, sobre la conveniencia de aceptar o rechazar la poesía en la nueva Polis. Se habla, pues, de un motivo pedagógico. Platón ha pasado, por consiguiente, de la exposición de unas cuantas formas poéticas a la inserción de ellas en la Polis. No ha hablado para nada de la poesía en sí misma; pero en este pasaje han surgido ya los dos términos ποίησις-μίμησις, de cuya contraposición brotará la parte más original de la crítica a la poesía; crítica que es consecuencia inmediata del núcleo mismo de la metafísica platónica.

* * *

El comienzo del libro décimo de la República es una vuelta al tema de la poesía, tratado ya en el libro tercero Pero en este nuevo pasaje aparece la cuestión enfocada desde un ángulo nuevo. No se trata únicamente de la conveniencia de aceptar a los poetas en la nueva Polis, sino que se critica la poesía en sí misma, desde el punto de vista que aporta la teoría de las Ideas.

Al comenzar el diálogo del libro décimo, presenta ya Platón la obra de los poetas como algo pernicioso para el pensamiento de los que les escuchan λώβη ἔοικη εἶναι πάντα τὰ τοιαῦτα τῆς τῶν ἀκουόντῶν διανοίας [17].

La labor poética aparece, en principio, como opuesta a διάνοια; es por consiguiente una corruptora del pensamiento. Pero no es sólo una razón fundamentalmente pedagógica lo que impulsa a Platón a expresar esta opinión, sino que es un presupuesto ontológico el que le mueve, precisamente porque los que oyen a los poetas no tienen como defensa un saber, que les dé un conocimiento real de las cosas que les refieren. El plano desde el que hablan los poetas no se

[17] *Rep.* 595 b 5.

cruza con el de las cosas en sí, *αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα* [18]. En realidad éste es un argumento repetido por Platón en muchos de sus diálogos, donde incesantemente censura a los poetas por no «saber» lo que dicen [19]. Pero aquí se encontrará una fundamentación ontológica, al establecerse los límites entre los que está comprendida la poesía. Sócrates reconoce su respeto por Homero y lo presenta como el πρῶτος διδάσκαλός καὶ ἡγεμὼν de todos los otros poetas [20]. Pero no se puede honrar a un hombre más que a la verdad, y ella es la que le obliga a combatirlo [21].

El primer y capital concepto que emerge inmediatamente en esta crítica es el de μίμησις, si bien en un sentido diferente del que tiene en el libro tercero. Platón comienza preguntando por una definición de mimesis: Μίμησιν ὅλως ἔχοις ἄν μοι εἰπεῖν ὅτι ποτ᾽ ἐστίν; [22]. La investigación, siguiendo el método socrático ἐκ τῆς εἰωθυίας μεθόδου [23], toma el εἶδος de algo como eje. Este algo será, en este caso, un producto manual, por ejemplo una silla o una mesa. Cualquiera de estos objetos que vemos repetidos tienen que haber sido fabricados conforme a una Idea que de ellos existe, y mirando esta Idea: πρὸς τὴν ἰδέαν βλέπων [24]. El artesano, χειροτέχνης, es el creador de estos objetos. Ahora bien, ¿qué nombre habría que dar a un artífice que fuera capaz de crear «toda clase de objetos, todo lo que sobre la tierra crece, e incluso a sí mismo, y a la tierra, y al cielo y a los dioses»? [25]. Este θαυμαστόν σοφιστήν, que aquí aparece, no es un auténtico

---

18 *Rep.* 595 b 7.
19 *Protágoras,* 347 c; *Apología,* 22 c; *Leyes,* 719 c; *Ion,* 534 c.
20 Cfr. JENÓFANES, Fragmento 10 (DIELS, I, 131).
21 *Rep.,* 595 c 2.
22 *Rep.,* 595 c.
23 *Rep.,* 596 a.
24 *Rep.,* 596 b.
25 *Rep.,* 596 c. Es el mismo ejemplo del Sofista 233 e; 266 a, y la misma caracterización.

creador, ni siquiera en el sentido del artesano. Su modo particular de crear es ilustrado por un ejemplo: «si tomas en la mano un espejo y lo llevas por todas partes formarás (ποιήσεις) inmediatamente el sol y cuanto hay en el cielo, y a los seres vivos» [26]. Sin embargo, las cosas así creadas no serían sino puras apariencias, en absoluto realidades en sí mismas, *φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ* [27].

Una de las partes que se ejemplifican en esta comparación del espejo es la pintura (*ζωφραφία*) [28]. En ella tiene lugar esta doble aparición de la realidad, que no descansa sobre el ente, sino sobre el fenómeno. La realidad reflejada en el espejo no es «ente», sino algo semejante al ente, *ἀλλά* τι τοιοῦτον οἷον τὸ ὄν, ὂν δὲ οὔ· [29].

El pintor, como el espejo, nos entrega sólo la pátina de la realidad. La realidad así ofrecida es engaño; su única entidad consiste en presentársenos como «lo que es»; su «ser» es únicamente «aparecer», y en tanto que está presente a nuestros ojos «es»; pero no consiste en sí misma como algo más allá de lo que aparece. Su ser es esta referencia visual al contemplador. ¿Qué relación con el εἶδος dice entonces la obra creada por el pintor? Solamente imitativa, aparencial. Hay una idea, por ejemplo de la silla, que no es creada por el carpintero, sino por la divinidad. Con arreglo a esta idea única, fabrica el carpintero sillas. Este es un segundo grado en la escala creadora. El pintor ocupa un tercer grado y el concepto general que lo abarca es el de «mimesis» Ζωγραφός δή, κλινοποιός, θεός, τρεῖς οὗτοι ἐπιστάται τρισὶν εἴδεσι κλινῶν [30].

De estos tres grados de creación, el primero y supremo corresponde a la divinidad, creadora del verdadero ser de la

---

26 *Rep.,* 596 d.
27 *Rep.,* 596 e.
28 Cfr. *Sofista,* 243 b.
29 *Rep.,.* 597 a.
30 *Rep.,* 597 b.



silla βουλόμενος εἶναι ὄντως κλίνης ποιητὴς ὄντως οὔσης [31]. La divinidad es el φυτουργός, auténtica creadora de la naturaleza en cuanto tal. Al carpintero le corresponde también un nombre, el de δημιουργός, en su sentido original de artesano. Ahora bien, ¿qué nombre llevará el pintor? ¿Es también artesano y creador? (ποιητής). Platón emplea aquí de nuevo la palabra en su primer sentido de autor, de hacedor. Ninguno de estos nombres le conviene; el único que se adecua a él es el de μιμητής, imitador de aquellas cosas de las que los otros son artesanos [32]. Queda claro en esta distinción el sentido de μιμητής, no en cuanto simple imitador, tal como comúnmente se interpreta. No cabe duda que también el artesano imita, puesto que, según Platón, no crea la Idea de lo que fabrica, y tiene que tenerla presente para llevar a cabo su producción. El artesano, si entendemos por imitar la pura reproducción de un ente, la simple copia de una realidad, imita también al reproducir conforme a un ejemplar [33].

No es, pues, lo decisivo en la mimesis el hecho de la producción de una realidad conforme a otra; porque no define a la «imitación» esta pura relación de dependencia formal entre dos entes. «¿Al creador de este tercer producto a partir de la naturaleza de la cosa, llamas tú imitador?» [34]. Esta distancia de la idea originaria es lo que define al μιμητής. Puesto que la obra del pintor está situada en este tercer grado, su creación no puede tener las mismas características que la del artesano; de ahí que no sea realidad lo que su actividad produce, sino mera apariencia.

---

31 *Rep.*,. 597 d.

32 Se establece, pues, una distinción importante entre «poiesis» y «mimesis»; de ahí que puedan separarse también claramente sus dos funciones.

33 Es una imitación de la verdad. Platón mismo hace esta distinción, *Rep.*, 598 b.

34 *Rep.*, 597 e.

Cabría aquí preguntarse por qué el pintor no puede tener como modelo la idea suprema que el artesano tiene. Así quedaría roto este orden que Platón impone, según el cual el pintor está situado detrás del artesano y su creación es simple reproducción de la de éste. Pero Platón se mueve en un riguroso orden ontológico, en una concepción, según la cual el ente creado por el artesano es el último y único que puede tener características y validez de tal, con respecto a la idea ejemplar. Lo real es el ente cuya presencia no es engaño y cuyo aparecer descansa en el ser. Precisamente porque el pintor no puede captar la realidad y apoderarse de ella, que es en lo que consiste la verdad del ente, tiene que limitarse a su puro aspecto aparencial [35].

La escultura no habría podido prestar a Platón un ejemplo tan perfecto como la pintura Esta le vale para ejemplificar una escala creadora, cuyo peldaño inferior queda desvalorizado. Las objeciones que se podrían hacer desde una nueva estética al craso sofisma platónico, la falsedad de su comparación, el considerar la pintura como una simple reproducción fotográfica, por así decirlo, de la realidad, son demasiado patentes para demorarse en ellas. Platón mismo debió de haber pensado también en lo frágil de su tesis desde el punto de vista de una teoría del arte; al comienzo del libro décimo corre una especie de ironía que lo hace suponer. Pero la escueta dialéctica, con la que se abre su discusión, amarra a Platón a esta depreciación del arte.

La verdad del ente producido por el artesano, su saber técnico, no lo posee el pintor, que reproduce cualquier objeto que se le presente, sin «comprender» nada de él. Ya no es, por consiguiente, sólo la prueba ontológica de la distancia entre pintura e Idea, lo que aduce Platón, sino el argu-

---

35 *Rep.*, 598 b.

mento común contra los sofistas, que hablaban de todas las cosas sin saber de ellas «en sí mismas» [36].

La verdad de la τέχνη está en su realización que solamente lleva a cabo el artesano; el pintor despierta la impresión de esta realidad, pero no crea la realidad misma [37].

Sobre este ejemplo del pintor levanta Platón su crítica, haciendo extensiva a la poesía los argumentos aducidos [38]. Los poetas clásicos son alabados por su múltiple saber: ¿no será que este saber, como el del pintor, es únicamente un saber de apariencias, de imágenes de las cosas alejadas también de la realidad? El problema se plantea, por consiguiente, en los mismos términos, o sea en un análisis de la autenticidad, de la «mímesis» poética. Los dos conceptos fundamentales que tendrán aquí también su papel decisivo son, φαντάσματα y ὄντα. Habrá, pues, que investigar si lo que el poeta crea es el «ente» o su apariencia, φαντάσματα γὰρ ἀλλ' οὐκ ὄντα ποιοῦσιν [39].

La crítica a Homero comienza con una objeción desde el punto de vista de la Paideia. Enfocada desde la utilidad que el poeta puede prestar a la ciudad, desde la realidad «técnica» de los saberes que canta, la figura de Homero pierde la importancia que hasta entonces había tenido. «¿Qué ciudad, di, ha sido por tu influjo mejor gobernada, como lo fue Lacedemonia gracias a Licurgo? ¿Qué ciudad reconoce que tú has sido un buen legislador?» [40]. Por con-

---

[36] ARISTÓTELES, *Metafísica*, 991 b 6 había puesto en boca de los platónicos que «no hay formas de cosas tales como una casa o un anillo». Véase también *Metafísica*, 1070 a 18; *Gorgias*, 503 e; 506 d.

[37] Otros pasajes de Platón en los que enjuicia de manera distinta a la pintura: *Rep.*, 472 d; 484 c; 501 b; *Fedro*, 275 d; *Filebo*, 39 b c; *Cratilo*, 432 b.

[38] *Rep.*, 598 d, sig. Véase también *Sofista*, 234 c.

[39] *Rep.*, 599 a.

[40] *Rep.*, 599 d. Véase también JENÓFANES, Fragmentos 2, 19 (DIELS, I, 129).

siguiente, «desde Homero todos los poetas son intérpretes de imágenes de valores humanos y de otras cosas que poetizan (ποιοῦσιν) sin tocar siquiera a la verdad» [41].

Pero antes de continuar su crítica, Platón ofrece inesperadamente una especie de definición de poesía [42]. Por un momento no piensa en la repercusión social de la obra poética, ni en la relación que a la verdad dice el μιμητής, ni en la comparación aparentemente tan sofística de artista y artesano. Bien es verdad que aquí vuelve a surgir el tema «del no comprender» que caracteriza a los poetas, οὐκ ἐπαΐοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι [43]. En esta velada definición podemos vislumbrar algo de lo que Platón entendía por poesía. Los dos elementos que en primer lugar nos aparecen son nombre (ὄνομα) y frase (ῥῆμα) [44], pero esto de una manera especial. El poeta representa con estos elementos los «colores» (χρώματα) de cualquier τέχνη. La palabra adquiere también, influído Platón por el ejemplo del pintor, unas determinadas características; no es desveladora del ser, sino expositora de la apariencia. No es el contenido ontológico lo que en ella decide, sino su manifestación aparencial, sus χρώματα. El lenguaje poético aparece para Platón revestido de un color. Pero esta metáfora platónica no viene únicamente motivada por todo lo que antes se ha dicho sobre la pintura. El instrumento de que se sirve el poeta son las palabras, pero el uso que de ellas hace no está orientado hacia el «comprender», a pesar de que la palabra es vehículo de comprensión. En el Cratilo se dice que «quien conoce los nombres, conoce también las cosas» [45]. Pero estos nombres del poeta no tienen su base en el ser, sino en el apare-

---

[41] *Rep.*, 600 e.

[42] *Rep.*, 601 a 4.

[43] *Rep.*, 601 a 6.

[44] Cfr. GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 9 (DIELS, II, 290).

[45] *Cratilo*, 435 d.

cer. Por eso es el aspecto externo de estas palabras, sus «colores», lo que se nos manifiesta. La palabra no hace comprender, sino que imita, o mejor, «representa».

Y sin embargo, en esta definición platónica de la palabra poética como «portadora de color», logra Platón sin pretenderlo, una caracterización exacta de la poesía en su sentido más moderno. El lenguaje poético adquiere así una entidad propia; las palabras, que tienen significación porque son desveladoras del ser, adquieren además independencia frente a éste; se descristalizan ontológicamente, se desligan de su significación, para constituirse como entidades propias, justificadas por el χρῶμα.

Platón añade otros elementos, μέτρον, ῥυθμός, ἁρμονία, que condicionan el lenguaje poético y obran de tal manera, que el oyente encuentra bello lo que escucha. No interesa aquello de que se habla, ya sea del arte de hacer mesas o de estrategia; la medida, el ritmo y la armonía crean una atmósfera especial, en la cual el que oye, contempla simplemente las palabras en sí mismas (ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσιν)[46], no en relación a la verdad que manifiestan, sino a la belleza que expresan. Todo tiene lugar «por el gran encanto que este lenguaje tiene»[47]. El otro término que aparece en este pasaje es κήλησις, encanto, fascinación[48]. El lenguaje poético encierra, pues, en sí, este poder mágico capaz de apartar al que lo escucha de toda consideración racional; y esto lo ejerce no por una artificiosidad, sino por su misma naturaleza (φύσει). La palabra poética tiene en sí misma, y en cuanto tal palabra, esta fuerza que traspasa el campo puramente significativo (λόγος) y que le da otra nueva y diversa perspectiva. En resumen, podemos esquematizar:

---

[46] *Rep.*, 601 a 7.
[47] *Rep.*, 601 b.
[48] GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 10 (DIELS, II, 291).

τὸ ποιητικόν	elementos constitutivos	ὄνομα, ῥῆμα	χρώματα
	elementos aditivos	μέτρον, ῥυθμός, ἁρμονία	κήλησις

Que la suma de todos estos elementos produce la fascinación poética, se prueba al ver cómo pierde su encanto la poesía si se la despoja de su colorido «musical» (γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων)[49]. Sin duda que no se refiere Platón a la supresión del ritmo, medida y musicalidad del texto poético, sino a la traducción de éste en palabras corrientes, αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν λεγόμενα, como ocurre en la prosificación que Sócrates hace de unos versos de la Ilíada al comienzo del libro tercero de la República[50].

Pero todo esto depende, en cierta manera, del tema más profundo que Platón analiza: el de la μίμησις, y el del poeta como imitador de la apariencia, τοῦ εἰδώλου ποιητής, a quien identifica con el μιμητής. La prueba de ello la deducirá Platón de nuevo de las «técnicas». Entre τέχνη y experiencia hay un influjo constante; ésta es la que puede modificar a aquélla, como el tocador de flauta es quien mejor puede explicar al artesano que la va a fabricar las innovaciones o correcciones que en tal fabricación ha de introducir. El uso es, en este caso, el maestro y promotor de la técnica. Hay, por consiguiente, una mutua e incesante relación entre el ποιητής, —que aquí aparece en su sentido originario de creador— y el εἰδώς, el conocedor o sapiente.

---

[49] *Rep.*, 601 b. Otras relaciones entre música y poesía pueden verse, por ejemplo, *Fedro*, 268 d; *Protágoras*, 316 d; *Filebo*, 17 c; *República*, 401 d.
[50] *Rep.*, 503 d, e.

De cada cosa hay tres clases de técnica: la que se refiere a la utilidad o uso, la que se refiere a la creación y la que se refiere a la imitación (χρησομένη, ποιήσουσα, μιμησομένη) [51]. Entre la primera y segunda hay un influjo mutuo; no ocurre lo mismo con la tercera, la imitativa. El μιμητής no recibe por el uso una sanción que le oriente en su obrar, ni hay conexión alguna entre saber y mímesis. De ahí que el poeta no pueda medir la utilidad de su obra. Este plano de lo útil que se inserta en este momento de la crítica platónica, apunta de nuevo el aspecto 'educativo', que es uno de los motivos fundamentales que injustifican el lugar del poeta en la República. El sofisma que Platón emplea, la comparación constante del saber técnico, de la utilidad de tal saber en la Polis, con la inutilidad e ignorancia del poeta con respecto a tales saberes, es la contradicción que, cada vez más aguda, corre a lo largo de la crítica platónica. El imitador no presta atención al verdadero saber técnico, habla de técnicas sin entenderlas; por eso lo que él hace es un simple juego y una broma sin sentido, παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν [52].

¿Cómo probar esta banalidad del poeta? Platón distingue, aunque de una manera diferente a la división hecha en el libro cuarto [53], dos partes en el alma: racional e irracional (λογιστικόν, ἀλόγιστον). Por el ejemplo de la pintura y su comparación con la poesía podía haberse establecido una falsa relación. Por ello Platón intenta de nuevo una crítica de la poesía independientemente de la pintura. No se trata aquí de nuevas objeciones a Homero [54], sino a la poesía en sí, tomando como base el alma, el efecto que en ella produce la poesía y la parte de ella a la que se dirige [55].

[51] *Rep.*, 601 d.
[52] *Rep.*, 602 b.
[53] *Rep.*, 436 a.
[54] *Rep.*, 509 a, sig.
[55] Cfr. GORGIAS, *Alabanza de Helena*, 14 (DIELS, II, 292-293).

El poder de la poesía, su encanto (ἠπῳδή) llega a penetrar en nuestra alma y es capaz de modificarla, de originar estados de tristeza o de alegría, ἤ λυπουμένους ἤ χαίροντας [56]. Pero estos estados se provocan de una manera irracional [57]; la parte racional del alma no los controla porque no caen dentro de su dominio. La poesía se mantiene, pues, en esta región, en la que impera el engaño y la ilusión, y se equivoca, lo mismo que se equivocan nuestros sentidos en la apreciación de un objeto, por ejemplo de un bastón sumergido en el agua. Para percibir la realidad sin error tenemos que acudir a aquella parte del alma capaz de discernir el verdadero ser de las cosas, ἀλλὰ μὴν τοῦτό γε τοῦ λογιστικοῦ ἂν εἴη τοῦ ἐν ψυχῇ ἔργον [58].

Al caer fuera del dominio de la razón, la emoción poética no puede ser regulada ni controlada. Por consiguiente, el hombre que se deja llevar por tal emoción contradice el ideal del ciudadano de la Polis, en quien tienen que dominar la razón y la ley, λόγος καὶ νόμος [59].

Pero precisamente estos caracteres que fácilmente son gobernados por el Logos, presentan poco interés para el poeta. «El carácter prudente y tranquilo, que siempre permanece inmutable, es difícil de imitar» [60]; por ello no son objeto nunca de la mímesis poética, ni el poeta tiene capacidad para hacerse cargo de tales caracteres, sino «de los irritables y complicados que son más fáciles de imitar» [61].

Dos conclusiones se deducen de esta tesis platónica. La primera negativa: el personaje de la creación literaria, concretamente la teatral, no puede ser un carácter uniforme.

[56] *Rep.*, 603 c.
[57] Cfr. *Fedón*, 61 b; *Leyes*, 719 c; *Fedro*, 245 a; *Fedro*, 265 b; *Alcibíades* II, 147 b.
[58] *Rep.*, 602 e.
[59] *Rep.*, 604 b.
[60] *Rep.*, 604 e.
[61] *Rep.*, 605 a.

La segunda es una caracterización positiva al afirmar cuál es el tema que mejor se presta a ser elaborado por el poeta y cuáles son las características de su personaje. Pero ¿por qué es difícil de imitar este φρόνιμόν καὶ ἡσύχιον ἦθος? [62]. Platón apunta aquí al tema repetido en la moderna estética sobre el personaje literario como un «único», como una «personalidad». El hombre comedido, dominado por la razón, acusa un perfil impreciso para que pueda aparecer con éxito sobre la escena griega. Imitación es representación; recreación teatral de un personaje; revivificación de un modelo ideal o legendario. Platón llama al personaje capaz de hacer vibrar el ánimo de los espectadores ἀγανακτητικόν τε καὶ ποικίλον [63], en oposición a φρόνιμόν καὶ ἡσυχιον. Este carácter irritable y complicado puede despertar el «pathos» de la tragedia, puede influir apasionada y contradictoriamente en el público, a quien no mueve con el poder del Logos, sino con el arrebato de la pasión. Las conclusiones que de esto saca Platón no se refieren a la teoría del arte, sino a la política; un argumento más contra la poesía. «Tenemos, pues, que afirmar que el poeta introduce en el alma de cada individuo una perniciosa constitución política, al servicio de su parte irracional...; en una palabra, una imagen de imágenes completamente alejada de la verdad» [64].

De este modo no es posible una ciudad cuyos educadores son precisamente los que hablan a través de sus creaciones a esta parte irracional del alma. Por ello, a pesar del prestigio de Homero, a pesar de que hay quien afirma «que él ha sido el educador de Grecia» [65], no podremos admitirlo en nuestra ciudad.

Como resumen de toda su argumentación, alude Platón

---

[62] *Rep.*, 604 e.
[63] *Rep.*, 605 a.
[64] *Rep.*, 605 b, c.
[65] *Rep.*, 606 e. Cfr. JENÓFANES, Fragmento 10 (DIELS, I, 131).

a la antigua disputa entre filosofía y poesía [66] y pone como ejemplos algunas citas de autores cómicos desconocidos, en las que se hace burla de la filosofía. Efectivamente, esta oposición no es planteada por primera vez, sino que corre desde sus comienzos a lo largo de todo el pensamiento griego. Es la lucha «entre la parte emocional del alma y la parte racional, entre la intuición inmediata y el avance progresivo del pensamiento en la verdad» [67].

Convencido Platón de este encanto que en el oyente produce la poesía y de la dificultad de desterrarla completamente, afirma que se podrán admitir en la ciudad poetas que no pretendan educar a los hombres, sino cantar himnos a los dioses, «y se les podría hacer volver del destierro en tanto que solamente cultiven la poesía lírica» [68]. Pero las condiciones de este destierro y las relaciones entre poeta y Polis volverán a surgir más claramente en las Leyes.

---

[66] No es difícil encontrar en la Literatura griega ejemplos de esta disputa; así ESQUILO nos habla de algo que se enseña desde el sueño, *Prometeo*, 485; *Agamenón*, 1140; SÓFOCLES, Frag. 753 (Edic. NAUCK). *Odisea*, VIII, 63; PÍNDARO, *Istmias*, III, 55 sig.; Fr. 96.

Véase también en PLATÓN, *Protágoras*, 338 e; *Sofista*, 242 c; *Parménides*, 128 a; *Teeteto*, 152 e.

[67] W. CHASE GREENE, *Plato's view of Poetry* (Harvard studies in classical philology, vol. XXIX, 1918, pág. 6).

[68] *Rep.*, 607 d.

Capítulo VII

POIESIS-SOPHIA

Πατέρες τῆς σοφίας εἰσὶν καὶ ἡγεμόνες.
Platón

La relación entre poesía y sabiduría, considerada esta última como una actitud del hombre que se enfrenta objetivamente con la realidad, y como el resultado intelectual de este encuentro, no aparece sólo en el Ion [1]. Posteriormente Platón va a tratar este tema y a intentar explicar otra vez en qué consiste el saber del poeta, de «estos padres, conductores en el camino de la sabiduría» [2].

El tema de la irracionalidad de la poesía ya lo habíamos encontrado en la Apología [3], cuando se desprecia a los poetas, lo mismo que a los sofistas, porque no poetizan teniendo como estímulo y orientación la sabiduría (ὅτι οὐ σοφίᾳ ποοιἶεν ἃ ποιοῖεν), sino que como adivinos o intérpretes de oráculos se dejan llevar por un ciego entusiasmo. La belleza de lo que crean no es suficiente para justificarles, porque están alejados de la sabiduría.

También en el Protágoras [4], después de una discusión sobre unos versos de Simónides, queda patente la interpre-

---

1 *Ion*, 536 c.
2 *Lisis*, 214 a.
3 *Apología*, 22 c.
4 *Protágoras*, 347 c, sigs.

tación de la poesía como una tarea poco seria, puesto que todo verso es capaz de admitir explicaciones opuestas. Pero si en una de estas discusiones hay alguien bien formado, entonces no es necesario «alquilar» poetas que no saben lo que dicen, sino que sin ayuda de nadie es posible sostener un diálogo e investigar la verdad con los propios pensamientos. Es el mismo tema que ya habíamos visto en el Ion [5], y que volveremos a encontrar de nuevo en el Fedón, donde Sócrates explica a Cebes por qué ha puesto en verso algunos temas de Esopo: ha oído en sueños una voz que le invita a cultivar la música, pero al ser la filosofía la música más excelsa, es superfluo este mandato de la divinidad. Sin embargo, «por no desobedecer este mandato, he hecho poemas» [6]. Lo decisivo en este caso es, pues, este impulso que desde el sueño origina la poesía; Sócrates añade que un poeta «ha de hacer sus versos con mitos y no con razones», ποιεῖν μύθους ἀλλ' οὐ λόγους [7].

Pero es en el Fedro donde Platón se enfrenta decididamente con este tema [8]. En este pasaje se habla de la locura (μανία) que se apodera del amante. Locura que, por cierto, no es algo negativo, pues precisamente por ser un don divino reportó a la patria grandes bienes, como lo prueba el hecho de que a través de la profetisa de Delfos han llegado dádivas fecundas a Grecia. También por medio de las síbilas se han podido predecir y anunciar cosas que sin un estado de enajenación o «entusiasmo» habrían sido imposibles de prever. De ahí que «según el testimonio de los antiguos, se tenía por más excelsa esta clase de locura

---

5 *Ion*, 534 a.
6 *Fedón*, 61 b 1.
7 *Fedón*, 61 b 4.
8 *Fedro*, 244 a, b, sig.
9 *Fedro*, 244 d.

que la razón normal» [9]. En las enfermedades ejerce también un influjo saludable, purificador. Por último, hay otra especie de locura o 'entusiasmo': aquel que es participado por las Musas «a un alma delicada»; quedando excitada y como arrebatada en un delirio báquico; entonces, en cualquiera de los géneros poéticos, el alma que se encuentra en tal estado, ensalza los hechos de los antiguos y los muestra como ejemplo a las generaciones futuras.

La poesía queda, pues, incluída en un estado irracional del alma. Esta irracionalidad se debe al influjo que un poder superior ejerce sobre el poeta que se deja llevar fácilmente porque su alma es, según adjetiva Platón, ἁπαλὴν καὶ ἄβατον [10].

El fruto de esta posesión divina es la oda u «otra clase de poesía» [11]. De este modo se limita el horizonte de las posibilidades poéticas: «los hechos de los antepasados». Sin embargo, al referirlos, el poeta no hace historia; su misión no es narrar, sino ensalzar (κοσμοῦσα). Precisamente por eso el efecto que la poesía ejerce en el alma es mucho más profundo. La obra poética, mediatizada por las Musas, levantada como prototipo y modelo por la sublimación poética, tiene una misión: «la educación de las sucesivas generaciones» (τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει) [12].

Sobre estas dos bases, irracionalidad y pedagogía, Platón podría haber levantado de nuevo toda una argumentación contra la poesía, como ocurre en la República [13]. Pero no lo hace, porque su intención es ahora únicamente la de justificar en sí mismo un estado psicológico, que no por irracional deja de ser real, y que modifica y condiciona toda

---

10 *Fedro*, 241 a 1. Cfr. *Ion*, 533 d-535 a.
11 *Fedro*, 245 a 4.
12 *Fedro*, 245 a 5.
13 *Rep.*, 606 e; 607 b.

la personalidad, como ocurre con el amor, tema que da pie a esta explanación socrática.

Por eso «aquél que sin esta especie de locura se acerca a las puertas de la poesía, creyendo, en efecto, que por una técnica artística llegará a ser poeta, se esfuerza inútilmente y su poesía, creada en plena razón, será oscurecida y anulada por la de aquel que la creó bajo la locura de las Musas» [14].

En este pasaje se presenta la poesía en relación con la τέχνη y en oposición a como nos había aparecido, por ejemplo, en el Ion [15]. Pero en el Fedro, Sócrates no rechaza la poesía porque no sea τέχνη. Aquí los dos conceptos ποίησις y τὲχνη han evolucionado. Esta poesía, de la que Platón habla por boca de Sócrates, no es ya la tradicional, sino una nueva poesía identificada con la dialéctica y sometida al verdadero conocimiento. ¿Cuál puede ser, si no, la hermenéutica de este pasaje? «Técnica» no es aquí como en el Ion una idea de la comprensión total de la realidad en sí misma, sino un conjunto de reglas dadas por el hombre, sobre la base de un conocimiento superficial y mecánico de esa realidad.

Platón no habla en el Fedro como en la República en cuanto organizador de la Polis, sino en cuanto metafísico. La prohibición, formulada en el libro décimo, de ocuparse de Homero o de otros poetas [16] no es, vista desde el Fedro, una posición negativa. Todas las bellezas que en las obras de los poetas tradicionales se conserven, se encuentran llevadas a su más alto grado en la dialéctica; con ella se alcanza el grado supremo de conocimiento, en el que están todos los otros implicados [17].

La tesis fundamental de este pasaje es la de la «locura

14 *Fedro*, 245 a 5-8.
15 *Ion*, 532 c.
16 *Rep.*, 606 e.
17 Cfr. *Rep.*, 485 a; *Fedro*, 276 e.

poética», lo mismo que aparece en el Ion [18]. Pero si en éste, por el estado de enajenación y por la ausencia de la τέχνη, la poesía quedaba desvalorizada, aquí, por el contrario, es esta poesía ἐκ τέχνης, la que no es auténtica poesía. Platón, sin embargo, admite según este pasaje, dos tipos de poesía:

ποίησις τῶν μαινομένων
ποίησις τοῦ σοφρονοῦντος.

No va unida exclusivamente ποίησις a un estado de inspiración divina [19]; hay también, como este pasaje de Platón indica, una ποίησις que se da junta con un estado que podríamos llamar neutro. Si en el primer caso es el influjo de las Musas lo que hace brotar la poesía, en el segundo caso es la τέχνη. Pero aquí quedan enfrentados de nuevo los dos conceptos, al ser subsumidos por la auténtica «creación», que no depende de la τέχνη.

El grado supremo de la ποίησις es aquél que se alcanza únicamente por la inspiración divina. La ποίησις ἐκ τὲχνης, no es tal ποίησις, por eso no puede llamarse en verdad ποιητής aquél que no se deja llevar por la locura divina y piensa que la τέχνη es capaz de producir una efectiva ποίησις.

Sin duda que al contraponer estos dos conceptos piensa Platón en el sentido originario de ποίησις como creación en cuanto distinto de πράττειν, según vimos en el Cármides [20]. Allí van unidos los dos conceptos σωφροσύνη y πράττειν, pero no ποιεῖν. Los términos del pasaje del Fedro, τέχνη, σωφροσύνη, conducen, según la doctrina platónica, a un πράττειν. «Técnica» fue desde un principio para los griegos un conocimiento siempre concebido dentro de los límites y posibilidades de su realización «práctica». Σωφροσύνη apuntó también a un es-

18 *Ion*, 533 d; 534 a, b.
19 Cfr. *Fedro*, 244 d; 250 b; 253 d; 256 c.
20 *Cármides*, 163 b.

tado del alma regido por el λόγος y el νόμος, precisamente todo lo contrario del «entusiasmo», que las Musas provocan en el poeta.

Platón no da, sin embargo, una explicación de cómo sea esta «locura poética»; se limita a afirmar que, en general, este estado, según el testimonio de los antiguos, es mucho más hermoso que el de la sensatez [21]. Por eso parece que queda limitado el elogio platónico de la poesía, en cuanto causada por un arrebato divino, a una especie de entusiasmo juvenil [22], ya que el alma delicada es la más apta para caer bajo el dominio de las Musas [23].

Algo más adelante, sin embargo, Platón va a insistir de nuevo [24] en un tema, al que ya se había referido en el Ion [25]: la consideración de la τέχνη como un conjunto de reglas con valor universal.

El arte es un organismo, una armonía de partes. No conoce, por consiguiente, la medicina el que sólo sabe experimentalmente la aplicación de una determinada cura. «Lo mismo que si alguien se acerca a Sófocles o a Eurípides y les dijese que sabía hacer grandes discursos sobre asuntos pequeños y pequeños discursos sobre asuntos grandes..., y diciendo estas cosas ¿opinaría tal individuo que estaba comunicando a los demás cómo se hace la tragedia? (τραγῳδίας ποίησιν)... pues ésta no es otra cosa que la disposición ordenada de las partes entre sí, y esa misma disposición de ellas en el todo» [26].

21 *Fedro*, 244 d.

22 Así dice E. Müller: «Worin, aber, gibt sich denn überhaupt nach dem Phädrus der göttliche Wahnsinn des Dichters zu erkennen? Nur in einer erhöhten Stimmung der Seele, in einer Erhebung des Geistes». «Geschichte der Theorie der Kunst», Breslau, 1834, pág. 45.

23 Cfr. *Fedro*, 261 e; 262 c; 266 d; 270 d; 276 e.

24 *Fedro*, 268 c.

25 *Ion*, 532 a.

26 *Fedro*, 268 c, d.

El concepto ποίησις está tomado en su sentido de «hacer», y de un hacer que implica en sí un orden armónico, una estructura superior y ordenadora que comunica sentido a las partes ordenadas. Ποίησις presenta en este pasaje caracteres semejantes a la ἐπιστήμη en cuanto que ésta es el conocimiento claro de un objeto como totalidad, en la que se hacen inteligibles y se conectan sus componentes. Pero la ciencia se refiere más bien al conocimiento del objeto, mientras que la poesía apunta a su realización. La ciencia presupone:

a) La existencia de un objeto exterior.

b) La consideración racional de este objeto por el sujeto conocedor.

La poesía, sin embargo, no presupone objeto exterior, porque ella misma es su objeto. Sus componentes no existen en cuanto tales, sino cuando han quedado perfilados en su esquema total. La ciencia se acomoda a las condiciones y cualidades del objeto; la poesía adecua y forma tal objeto conforme a su pretensión creadora. La ciencia busca relaciones objetivas y reales y formaliza tales relaciones; en la poesía no existen estas relaciones objetivas y su única realidad consiste precisamente en la armonía que concede a las partes la estructura poética dentro de la que esas mismas partes funcionan. Si los objetos de la ciencia no dependen para nada de ésta en cuanto a su existencia, la existencia del objeto poético no puede concebirse en cuanto tal objeto fuera de la ποίησις.

Capítulo VIII

POIESIS-POLIS

> Ὅταν δὲ δὴ πρεσβύτερον ἴδω ἔτι φιλοσοφοῦντα καὶ μὴ ἀπαλλατόμενον, πληγῶν μοι δοκεῖ ἤδη δεῖσθαι, οὗτος ὁ ἀνήρ.
>
> Platón

En la última época de su vida, Platón volvió de nuevo a tratar el tema de la poesía con extraordinaria insistencia. Sin embargo, apenas roza ya aquellos argumentos metafísicos que habían surgido en la República. En esta última parte de la obra platónica que se centra casi exclusivamente en torno a las «Leyes», se estudia la poesía en función de la Polis y del legislador. Dentro del mismo diálogo, en donde se comienza hablando, en los primeros pasajes que sobre la poesía aparecen, de los temas ya conocidos sobre la inspiración divina del poeta, hay un proceso dialéctico que va centrándose cada vez más en la cuestión que da título a este capítulo.

Pero todavía, y antes de que estudiemos los pasajes de las «Leyes», conviene que nos detengamos en el Timeo [1], donde vuelven a aparecer los viejos problemas.

Platón habla de una República ideal. Los poetas de tiempos pasados o presentes no pueden hacer el elogio de esta

---

1 *Timeo,* 19 d.

ciudad, precisamente porque la «turba de los imitadores» está acostumbrada a representar aquellas cosas en las que se ha educado, pero no aquellas que le son extrañas; «porque es difícil imitar bien en acciones, pero mucho más lo es imitar en palabras» [2].

Dos temas aparecen en este pasaje: imitación y creación. Distingue Platón ποιητικόν de μιμητικόν, pero indentifica, al negar la capacidad de los poetas para cantar tal ciudad, ποιητής con μιμητικόν ἔθνος. Platón afirma sobre la teoría de la imitación, que lo imitativo está condicionado por la realidad circunstancial que rodea al poeta. A éste le resulta más fácil representar aquellas cosas que dicen relación con su educación y su ambiente. Al no existir esta relación, la labor del poeta como imitador no puede llegar a realizarse, no tiene objetos que imitar, ni hay en él un influjo ambiental que pudiera dar base y orientación a esta labor mimética.

La tarea poética queda reducida, con esto, a lo puramente creativo, ποιητικόν y alcanzaría su grado máximo si el poeta pudiera efectivamente, no ya representar la realidad en la que se ha formado (οἷς ἂν ἐντραφῇ), sino imitar auténticamente (εὖ μιμεῖσθαι), crear algo que le es extraño.

Platón establece aquí la posibilidad de una creación poética tal como modernamente se entiende, esto es, la apertura y desvelamiento de un mundo, cuya sola existencia descansa en la obra poética en cuanto tal. Este εὖ μιμεῖσθαι no se refiere, por consiguiente, a una simple imitación. Platón habla precisamente de que es difícil imitar cuando no se conoce la ciudad que ha de ser ensalzada, ni se han recorrido sus calles, ni vivido conforme a sus leyes. Esta dificultad crece si se trata no de representar con obras, sino con palabras, λόγοις, la constitución de esta ciudad. Aquí se habla por tanto del sentido originario de ποίησις, cuyo instrumento es el Logos.

[2] *Timeo*, 19 e.

Un poco más adelante [3] Platón vuelve a referirse a la poesía, no ya considerada como creación, sino como Paideia. Platón alaba a Solón con motivo de una ceremonia en la que se recitaron sus poemas. Solón es definido como el más sabio de los hombres y el más excelso de los poetas en cuanto tales [4] (κατὰ τὴν ποίησιν). Lo mismo que en el pasaje anterior, se admite aquí un impulso «poético», creador, por encima de lo puramente imitativo.

Sin embargo, en el diálogo, el viejo Critias responde a Anaximandro que esto sería cierto si Solón no hubiera usado de la poesía como de un pasatiempo (μὴ παρέργῳ τῇ ποιήσει κατεχρήσατο) [5].

Lo único que justifica la poesía de Solón es la narración que traía de un viaje a Egipto (τὸν λόγον ὃν ἀπ' Αἰγύπτου), pero las dificultades que encontró a su vuelta le obligaron a abandonar su labor poética. Aquí aparece el problema del contenido de la poesía; las experiencias de Solón en Egipto habrían llegado de esta manera a Grecia; entonces sí que hubiera podido ser Solón un poeta superior a Homero y Hesíodo. Las enseñanzas recibidas en Egipto y que Platón resume brevemente no eran, pues, un «Mythos», a pesar de que habla de la Atlántida. Τίς δ' ἦν λόγος [6], pregunta Platón; y en esta unión de poesía y Logos habría sido elevada la figura poética de Solón.

* * *

En el libro tercero de las «Leyes» Platón cita a propósito de una tercera forma de constitución política unos versos

[3] *Timeo*, 20 e.
[4] *Timeo*, 21 c 1.
[5] *Timeo*, 21 c 4.
[6] *Timeo*, 21 d.

de Homero [7]. Este argumento de autoridad es válido, porque precisamente aquí «ha hablado Homero conforme a la inspiración divina y a la naturaleza, porque el linaje de los poetas compone sus himnos inspirado por la divinidad; de ahí que se acerquen mucho a la verdad por concesión de las gracias y las Musas» [8].

En este pasaje vuelve a aparecer el tema de la inspiración divina como propulsora del poeta. Pero no es sólo el κατὰ θεόν el término que Platón emplea al establecer la relación que condiciona la obra poética. Platón añade, además, que lo que Homero expresa está condicionado también κατὰ φύσιν [9]. No es, pues, un 'entusiasmo poético', sino una adaptación o inmersión en la naturaleza misma de las cosas. Aquí el poeta no habla llevado por el entusiasmo que le hace olvidarse de sí, de la realidad, y «no sabe lo que dice», como frecuentemente repite Platón. Este poetizar «conforme a la naturaleza» alude a la dimensión poética humana regida por el conocimiento racional [10].

---

[7] *Leyes*, 681 e. Véase también *Teeteto*, 152 e, en el que «poiesis» aparece como el concepto general en el que se insertan la comedia y la tragedia. En la cima de cada uno de estos géneros poéticos coloca Platón a Epicarmo y a Homero. En la *República*, 598 d también caracteriza a Homero como el promotor de la tragedia; en el *Teeteto* nos dice además: «Aquel que intentase contradecir a un ejército capitaneado por Homero, aparecería ridículo a los ojos de los demás» (153 a). El argumento de autoridad que en Homero se nos ofrece no se contrapone a la crítica que Platón hace de él. Es únicamente un ejemplo de su prestigio. Precisamente por esto, y teniendo en cuenta los puntos de vista platónicos, se justifican las objeciones de Platón. Cfr. *Banquete*, 209 a; *Rep.*, 606 e.

[8] *Leyes*, 682 a.

[9] DEMÓCRITO, Fragmento 21 (DIELS, 2, 147).

[10] La misión del poeta es acercarse lo más posible a la verdad; pero esto, según el pasaje platónico, sólo ocurre por una concesión especial de las Musas. Precisamente por esta inspiración divina es por lo que son capaces de expresar aquello que concuerda con la verdad. Platón presenta aquí al poeta una meta determinada: la verdad, πολλῶν τῶν κατ' ἀλήθειαν γιγνομένων.

Véanse las diferencias que esto presenta frente al *Ion*, 534 a b.

Pero este concepto φύσις aparece más claramente en otro pasaje platónico [11]. Caracteriza, como en el pasaje anterior, el talento poético ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί. No es, por consiguiente, sólo inspiración externa de las Musas. En el poeta tiene que haber «naturaleza», una constitución que sepa adecuarse al influjo externo que llega por medio de la inspiración. La poesía está inserta, pues, en la φύσις, pero en la raíz de ésta yace el entusiasmo ciego que hace apartarse al poeta del orden y el precepto que marcan las Musas e inclinarse indebidamente hacia el lado del placer. Esta degeneración poética no radica en las Musas, sino en la misma naturaleza [12]. Las Musas, en este caso, son las que dan la norma al poeta, las que controlan su naturalaza y le enseñan lo justo y lo legal (τὸ δίκαιον καὶ τὸ νόμιμον).

Sin embargo, la explicación de este pasaje platónico no puede hacerse desde un punto de vista ontológico, sino político. La referencia a los poetas es un ejemplo de Platón para la tesis general que discute en las últimas páginas del libro tercero de las Leyes: «Por lo que se refiere a la constitución ática, conviene tener en cuenta que una libertad ilimitada y alejada de toda autoridad es peor que cualquier clase de gobierno» [13]. Aquí surge la concepción aristocrática de la autoridad de una manera decidida y clara, que se extiende a todas las esferas de la sociedad y llega hasta la clase de los poetas. Antiguamente, refiere Platón [14], estaba regulado el arte de las Musas en diferentes géneros; había uno, llamado 'himnos', que tenía como finalidad la ala-

---

[11] *Leyes*, 700 d.

[12] Cfr. *Ion*, 533 e.

[13] *Leyes*, 698 a, b.

[14] *Leyes*, 700 a, sig.

banza de los dioses; otro era una especie de cantos fúnebres; otro, cantos guerreros; los ditirambos eran una creación de Baco [15]. En estos poemas no era permitido mezclar unos géneros con otros de una manera arbitraria. Todos ellos estaban sujetos a una autoridad, que no consistía en el aplauso o la desaprobación del populacho. La mayoría de los ciudadanos veía con agrado que en estas composiciones poéticas hubiera una autoridad y unas leyes a las que obedecer. Pero en el transcurso del tiempo los poetas pasaron por encima de estos preceptos y olvidaron o desatendieron las leyes de las Musas. Con este desprecio de la autoridad y el orden, y llevados sólo por el placer de los sentidos, hicieron que la multitud despreciase también tales normas, y dieron a entender que cualquiera estaba capacitado para opinar sobre estas cuestiones. Lo que empezó en el ámbito de la poesía, se extendió a otras esferas y acabó convirtiéndose en una libertad sin frenos.

Pocas veces en un pasaje platónico hemos visto con tanta claridad la razón profunda que obligaba en la República a desterrar de la ciudad a los poetas. Si allí Platón intenta, con razones ontológicas más o menos convincentes, probar la inferioridad de la poesía, aquí sólo alude a la razón decisiva que como político le movía. Si de sus argumentos ontológicos no se deduce claramente el por qué de ese destierro, por sus argumentos «políticos» aprendemos la rigurosa lógica que le impulsaba. Como Stenzel [16] ha estudiado magistralmente, es Platón ante todo un educador; nosotros diríamos aún más, un político, que incluso en las especulaciones metafísicas más abstractas, encadena todo, según su aristocrático principio del orden, a una autoridad, una ley o una idea suprema.

Los poetas, los primeros educadores de Grecia, debían

15 *Leyes*, 699 b.

16 Véase J. STENZEL, «Plato der Erzieher», Leipzig, 1928.

colocarse también bajo una autoridad; ellos eran los maestros de la ciudad, y por su prestigio podían regir, en cierta manera, a los ciudadanos, pero por esto mismo tenían que encuadrarse en los preceptos y los géneros poéticos, para que sus enseñanzas no se apartasen de la estructura del estado platónico.

«El legislador no debe permitir que los poetas compongan todo aquello que se les ocurra» [17]. La explicación de esto sigue, como en el pasaje anterior, dentro de los límites de lo político y lo pedagógico [18], «porque acaso sin saberlo, podían decir algo contrario a las leyes y con ello hacer daño a la ciudad».

Quedan contrapuestas la tarea del legislador y la del poeta. Este, si se deja llevar por una inspiración incontrolada, puede ir contra las leyes de la Polis. ¿En qué sentido ocurre esto? ¿Cómo se contraponen poesía y ley? Platón contesta extensamente a estos problemas en la República y en las Leyes. Precisamente la poesía, en el sentido auténtico de la palabra, es un elemento, dentro de la sociedad, fácil de salirse del enmarque de la ley. Poesía es creación, colocación de un ente real o ideal al lado de los otros entes. Ley es, por el contrario, lo opuesto a creación; la ley es confirmación de realidades y ordenación de sus comportamientos; lo que de creador hay en ella no se refiere al aspecto material de la realidad, sino a sus estructuras formales previamente existentes, pero delimitadas, en cierta manera, por el legislador. La ley no educa, pero mantiene en la educación; no enseña, pero prohibe o afirma una enseñanza. La poesía, por el contrario, es el único vehículo a través del cual comenzó a transmitirse el saber. Los filósofos griegos vieron siempre en la poesía un instrumento pedagógico. De ahí que

17 *Leyes*, 719 b 5.

18 Cfr. ARISTÓTELES, *Las Ranas*, 1050.

Platón la considerase como enemiga de la filosofía, el nuevo saber, por el que tenía que transcurrir la educación griega [19].

Platón intenta también dar una explicación de por qué el poeta contradice, a veces, a la ley. Pone en boca de un poeta imaginario una interpretación de la poesía, que recuerda las viejas tesis del Ión: «Es un mito ya antiguo, oh legislador, siempre referido por nosotros y por todos aceptado, que el poeta, cuando se sienta sobre el trípode de la Musa, no está en sus cabales, y que, como una fuente, deja brotar todo aquello que le viene a las mientes; además, como su arte es una especie de representación, se ve obligado, al representar hombres de caracteres contrarios, a decir cosas en las que se contradice a sí mismo y no sabe si algo de lo que ha dicho responde a la verdad» [20].

Platón da la teoría de la enajenación poética como un antiguo mito (παλαιὸς μῦθος), que ha corrido de boca en boca y está enraizado en las primitivas fábulas griegas. Este mito sostiene que el poeta, al ser inspirado por las Musas, carece de φρόνησις, y su discurso y creación no obedecen a la ley de la razón.

El crear poético es, por consiguiente, libre, independiente, no sujeto a normas. La Musa ciega al poeta y éste no hace otra cosa que transmitir lo que por medio de él expresa la Musa. Pero Platón habla también de otra característica, que ya no apunta solamente al ἔμφρων, volviendo a tocar de nuevo el tema de la Mímesis.

El arte del poeta consiste en una Mímesis, τῆς τέχνης οὔσης μιμήσεώς [21] y se ve obligado, por consiguiente, al representar hombres de caracteres enfrentados, a expresarse

[19] Véase *Leyes*, 858 c.

[20] *Leyes*, 719 c. Sobre inspiración profética, véase *Timeo*, 71 c. Cfr. DEMÓCRITO, *Fragmento* 18 (DIELS, II, 146).

[21] *Leyes*, 719 c 5.

contradictoriamente, sin cuidarse de la verdad. No puede ser más contraria la tarea del legislador, a quien no está permitido expresar sobre la misma cosa dos ideas opuestas [22].

Opone aquí Platón de nuevo el poeta al legislador. La mímesis del poeta aparece en este pasaje como una «representación», en la que los hombres manifiestan opiniones opuestas sin precisar cuál de ellas sea la verdadera. Esto que aparentemente es un sofisma platónico, se explica sólo desde el punto de vista didáctico, al que antes nos hemos referido. Efectivamente, lo que Platón imputa al poeta no merece la más mínima reprobación, porque se refiere a la suprema objetividad del arte. El poeta deja hablar a sus personajes desde ellos mismos, y el que digan cosas contradictorias no es más que una expresión de la propia personalidad. No es que el poeta no sepa distinguir lo verdadero de lo falso. Platón alude, sin duda, a la tragedia griega, pero en ella el poeta no se define concretamente por uno de sus personajes.

En la 'Antígona' presenta Sófocles a Creón y a Antígona frente a frente; cada uno movido por razones distintas; ante el mismo problema se comportan de manera diferente. Creón, conforme a la lógica de la ley por él establecida; Antígona de acuerdo con su impulso fraternal. ¿Cuál de estos dos personajes tiene la verdad? El poeta no es el encargado de definirla. Su arte consiste en dejar abierto el problema y clavarlo como tal en el ánimo de los espectadores. El poeta no es legislador, no puede, como éste, llamar a una cosa por un solo nombre, y, si en un determinado momento lo hace, movido por una voluntad ajena o por estos preceptos de que habla Platón, su poesía se convierte en un instrumento, no de la libertad de la musa,

[22] *Leyes*, 719 d.

sino del imperativo del legislador. Este limita así las posibilidades poéticas y se hace intermediario entre las dos únicas realidades que pueden auténticamente ser los polos de la chispa poética: la naturaleza, entendida en el sentido de la objetividad, y la personalidad del poeta.

Por eso todo el pasaje platónico podría interpretarse desde la concepción autoritaria y aristocrática de la política, en lucha con los principios democráticos que la tragedia griegas, desde Esquilo, representa [23].

En el libro séptimo [24] aborda Platón de nuevo la relación entre el poeta y la ciudad; e igual que antes hablaba de la ignorancia del poeta con respecto a la verdad, esgrime ahora el mismo argumento con respecto a lo bueno: «El linaje de los poetas no es capaz de conocer claramente lo que es bueno y lo que no lo es» [25].

El poeta que en sus poemas no atinase a dirigir las plegarias convenientes, haría que los ciudadanos cayesen en la misma falta. El mismo y repetido tema platónico del influjo que el poeta tiene en la ciudad, vuelve a surgir aquí refiriéndose a lo peligroso de su presencia en ella. Pero la solución platónica suena de un modo diferente que en la República. Aquí no se habla del destierro de los poetas, sino sencillamente de la sumisión de éstos a las autoridades y leyes de la ciudad: «El poeta no puede componer otra cosa que aquello que sea tenido por legal, justo, bello y bueno en la ciudad; no podrá tampoco mostrar sus creaciones a sus conciudadanos antes de que sean enseñadas a los jueces y guardianes de la ley y aprobadas por ellos» [26].

Desde el punto de vista filológico, es interesante en este

[23] Cfr. G. THOMSON, «Aeschylus and Athens. A study in the social origins of drama». 2 ed. London, 1950.

[24] *Leyes*, 801 c, d; 802 b; 803 e.

[25] *Leyes*, 801 b.

[26] *Leyes*, 801 d.

pasaje la insistencia de la raíz que define esencialmente la tarea creadora. Platón habla de ποιητής, ποιεῖν, ποιηθέντα, en el sentido etimológico originario de creador, originador de una nueva realidad. Pero, precisamente por ello, Platón condena abiertamente esta labor libre del poeta y esta faena creadora encuentra en él la repulsa más clara. No hay, pues, creación posible, si no está subordinada al estado y a sus representantes. Esto con respecto a los poetas que vivan en la ciudad; con respecto a los antiguos, se nombrarán comisiones examinadoras formadas por hombres en plena madurez que seleccionen lo que esté de acuerdo con las directrices de los gobernantes.

La prueba de que estos gobernantes están capacitados para tal discriminación, nos la da Platón un poco más adelante [27]. Ante la pregunta de los poetas sobre si pueden representar sus obras en la ciudad, la respuesta del legislador dice: «Nosotros somos también, en la medida de lo posible, poetas, poetas trágicos de la más hermosa y mejor de las tragedias. Toda nuestra constitución política consiste en una representación de la vida mejor y más noble. A esto llamamos nosotros realmente la más verdadera tragedia. Vosotros sois poetas, es cierto, pero nosotros también lo somos en el mismo sentido» [28].

La estructuración del Estado presenta para Platón las mismas características que la creación de una tragedia. Se trata también de una creación pero mucho más verdadera (ἀληθεστάτη), porque sus elementos no están buscados en el mundo mítico de la imaginación del poeta, sino en la realidad (ὄντως). Por eso en esta lucha el poeta tiene que ceder su puesto al legislador que puede orientar toda su labor poética por medio de una verdadera legislación [29].

[27] *Leyes*, 817 a, d.

[28] *Leyes*, 817 b.

[29] Véase también *Leyes*, 935 e; 941 b; 964 c; 858 d.

Al comienzo del libro octavo [30] se nos habla de la subordinación de la poesía a los intereses del estado. Esta subordinación llega a tal extremo, que los poetas «no han de ser aquellos que poseen el arte de las Musas, sino los que gozan de una personalidad relevante dentro de la ciudad, aunque no tengan un excesivo talento poético» [31].

No importa la poesía en sí misma, sino su labor educativa; ésta sólo puede llevarse a cabo, si poeta y legislador van de acuerdo hacia un determinado fin.

Pero si bien estos semipoetas pueden serlo con relación a la poesía, Platón afirma, que lo que les falte en talento poético ha de ser completado por la personalidad política de estos vates improvisados. Esta personalidad es la que influirá sobre los ciudadanos y la que hará olvidar la mediocridad de sus poemas. Platón conocía muy bien el prestigio de los grandes poetas; por ello quiere, que, si no por la poesía, al menos por otras obras famosas en la ciudad, los futuros educadores de la Polis tengan ante sus conciudadanos la prestancia de las figuras clásicas de la poesía griega.

Más que filósofo, artista o poeta, Platón sigue siendo aquí el político, casi el dictador aristocrático, que supedita el mundo de las realidades en sí al mundo de las conveniencias, construyendo una Polis ideal bajo un principio autoritario, ante el que la realidad habrá de subordinarse, aunque esa misma realidad se deforme. Así se explica que cuando la evolución política de Grecia había llegado a la democracia, Platón volviese a un anacrónico principio aristocrático.

Platón repite de nuevo en este pasaje el tema de la 'censura', que el político ha de ejercer sobre la obra literaria o artística. Es en Platón, y concretamente en las Leyes, donde de una manera más decidida «aparece por primera vez en la historia del pensamiento occidental la idea de una censura estatal con respecto a todos los productos de las artes y las ciencias» [32].

[30] *Leyes*, 829 b, c.
[31] *Leyes*, 828 c.

[32] W. Capelle, «Die griechische Philosophie», Berlín, 1953, t. II, página 108.

CONCLUSION

La Naturaleza fue entendida, concretamente entre los griegos, como un poder creador. En ella, más que la constatación de la realidad y más que la pura contemplación de la «presencia» del ser, vieron algo así como un reverso de lo existente, como el momento inmediato que precede a la realidad.

En esta consideración de la φύσις preexistía el concepto de devenir, de γίγνεσθαι. De ahí que la idea de la existencia como Naturaleza fuese una concepción dinámica del ser. Pero la realidad, al crearse, encerraba en sí un principio de armonía. La realidad era κόσμος y la φύσις era la potenciadora de tal orden.

Si el φύειν fue el verbo para la creación de la naturaleza, que indicaba este poder hacia la realidad y que encerraba en sí una fuerza ordenadora, ποιεῖν se refirió a esta otra fuerza capaz de crear también ordenadamente, pero no ya en virtud de sí misma, como desarrollo de sus íntimas potencias, sino como dirigida por el hombre.

Las dos apuntaban a un crear, pero mientras la primera fue la manifestación de un poder que se desarrolla a sí mismo y en sí mismo, la segunda era una fuerza que obraba gobernada por la mano del hombre.

Al principio el objeto de esta «Poiesis» fue la Naturaleza; sobre ella y fuera ya de su propia y peculiar estructuración, la «Poiesis» estableció un nuevo modo de creación.

Pero esta creación, que comenzó actuando sobre la natu-

raleza, amplió el campo de sus objetos, y llegó a ser, como la propia naturaleza, objeto de sí misma. Ahora bien, para ello se requería algo que conformar. Al no poder ser ya la realidad misma, tuvo que ser su «representación». Aquí surgió el problema de la Mímesis, de la «imitación», de la naturaleza, que a partir de Aristóteles ha sido uno de los elementos fundamentales para explicar la creación artística.

Sin embargo, en el concepto «Poiesis» no fue nunca lo decisivo la «imitación» como tal, considerada como una simple copia de la realidad. Lo decisivo en este concepto fue la «creación» y, por tanto, la representación de una realidad determinada, cuya esencia no consistía en la imitación, entendida en su sentido usual, sino en hacer surgir una realidad, en la que los seres que en ella apareciesen, adquiriesen sentido en la órbita de esa nueva realidad creada. Por eso el artista era creador. Su poder consistía en dar sentido y orden a un ente o entes cuyo ser no trascendía más allá de esa «Poiesis». La esencia, pues, de ese arte, no radicaba en la realidad, sino en la propia fantasía del artista, en su poder creador.

El instrumento que sirvió al creador o «poeta» para comunicarse fue el Logos. Pero el Logos era ya algo muy definido y que poseía una función determinada. Por ello la poesía ejerció un papel único en la Historia de Grecia; no se limitó sólo a deleitar, sino que pretendió algo más. Jaeger lo ha formulado exactamente refiriéndose a Hesíodo: «Cuando éste recogió a su modo la herencia de Homero, definió para la posteridad, más allá de los límites de la simple poesía didáctica, la esencia de la educación poética en el sentido social, educador y constructivo. Esta fuerza constructora surge más allá de la instrucción moral o intelectual, en la esencia de las cosas, dando nueva vida a cuanto toca.»

Vista desde este ángulo, es como hay que considerar la

crítica platónica a la poesía. Para Platón estaba presente este prestigio de los poetas, fundado precisamente en su función creadora y, por tanto, en una transmisión de enseñanza a través de la comunicación que por el Logos se establecía entre poeta y público. Porque los poetas fueron los primeros que, en cierta manera, al crear una realidad, al «expresarla», la hicieron inteligible. Esta realidad adquirió así para el espíritu de los griegos una cualidad especial que no tenía cualquier otra realidad «no expresada».

Si Platón en la República compara el poeta al artesano de una manera aparentemente injustificada, es, sin duda, por esta semejanza que como «creadores» les corresponde. Pero mientras el artesano imita y crea una realidad, teniendo por modelo la idea del objeto, el poeta se mantiene en la esfera de estas realidades ya creadas, copias de los «modelos originales».

Pero, ¿por qué una de estas imitaciones, la del poeta, es la única reprobable? Aquí está el punto capital de la crítica platónica. El poeta no ha visto que este mundo lo es de apariencias, de sombras que se dibujan en el fondo de una caverna; no ha percibido que la realidad que hermosea y que comunica, que los conceptos que trasmite y enseña no son verdaderos, porque descansan únicamente en lo aparencial.

Estos conceptos dominaron, sin embargo, todo el ámbito de la cultura griega, desde la doctrina de la Areté hasta las técnicas. Por eso Platón comenzó su obra filosófica con un estudio de los «tópicos» de la vida griega, encarnados en la mayoría de los conceptos heredados a través de la tradición poética y a los que todavía no se había aplicado la Dialéctica.

No se rechazaba, pues, a los poetas por ser «imitadores», sino porque no habían sabido elegir el objeto de su imitación; porque el mundo que reflejaban en sus obras no era, en definitiva, aquel que la dialéctica platónica ensayaba.

INDICE DE PASAJES

Págs.

Págs.

TEXTOS

H. DIELS: «Die Fragmente der Vorsokratiker. 6.ª ed. de W. Kranz. Berlin, 1951-52.

H. DIELS: «Doxographi Graeci, collegit, recensuit, prolegomenis indicibuques instruxit...». Berlín, 1879.

HERÓDOTO: «Historia». Ed. K. Hude, 2 vols. Oxford classical texts, 1942.

TUCÍDIDES: «Historia». Ed. H. Stuart Jones and J. E. Powell, 2 vols. Oxford classical texts, 1927.

A. NAUCK: «Tragicorum graecorum fragmenta». Leipzig, 1856

PLATÓN: «Platonis Opera». Ed. J. Burnet, 5 vols. Oxford Classical texts, 1953-54 (1.ª ed. 1900-1907).

«Inscriptiones Graecae». Editio Minor. Vol. I, ed. por F. Hiller. Berlín, 1924.

BIBLIOGRAFIA (*)

ARENDT, E.: «Verbalabstrakta bei Herodot und ihre Vorgeschichte. Die Verbalabstrakta auf -os und -é.» Berlin, Gräfenhainischen Heine, 1936. 40 págs.

— — *Die Verbalabstrakta mit Stamm auf -ι-vokal besonders -tis (-σις) im älteren griechischen.* («Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung», LXV, 1938, págs. 214-246.)

AST, Fr.: «Lexicon Platonicum, sive vocum platonicarum index», Lipsia, Weidmann, 1835-38 (Reedición de la Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1956).

AST, Fr.: «Platon's Leben und Schriften», Leipzig, Weidmann, 1816.

ATKINS, J. W. H.: «Literary Criticism in Antiquity. A sketch of its development», I, Cambridge, Univ. Press, 1934, 199 págs

BELGER, C.: «De Aristotele etiam in Arte Poetica componenda Platonis discipulo.» Diss. Berlin, Calvary et Co. 1872. 83 págs.

BERNAYS, J.: «Gesammelte Abhandlungen» (Herausgegeben von H. Usener), 2 vols. Berlin, 1885.

BERRY, E.: «The History of the Concept of θεία μοῖρα and θεία τύχη down to Plato», Chicago, The Univ. Libr. 1940. 89 págs.

BIDEZ, J.: «Les premiers Philosophes grecs, techniciens et experimentateurs», Bruxelles (*Flambeau*, Revue belge des questions politiques et litteraires), 1921. 414 sigs.

BIGNAMI, E.: «La poetica d'Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi.» Firenze, Le Mounier, 1932. XI, 283 págs.

BIGNONE, E.: «Studi sul pensiero antico», Napoli, Loffredo, 1938. 355 páginas.

BONITZ, H.: «Platonische Studien», 3 ed., Berlin, Vahlen, 1886, 323 págs.

(*) No incluímos en esta bibliografía otras obras, de carácter más general, sobre el pensamiento griego, también consultadas. Algún trabajo, como el de H. Flashar, no publicado aun, cuando se concluyó el presente estudio en 1956, se cita sólo a título de información. Sus opiniones, además, no han hecho modificar nuestros puntos de vista en el capítulo cuarto, cuyo tema coincide con la obra de Flashar.

BONNARD, A.: «La tragédie et l'homme. Etudes sur le drame antique, Neuchâtel, La Baconnière, 1951, 238 págs.

BOYANCÉ, P.: «Le culte des Muses chez les philosophes grecs», París, de Boccard, 1936.

BROMMER, P.: «Eidos et Idea. Étude sémantique et chronologique des oeuvres de Platon», Diss. Ultrecht. Assen. Van Gorcum, 1940. 277 págs.

BROWN, S.: *Plato's Theory of Beauty and Art* («Actes du Deuxième Congres d'Esthetique et de Science de l'Art.» 1937, t. II, pág. 13).

BROWNSON, C. L.: *Reasons for Plato's Hostility to the Poets* («Transactions and Proceedings of the American Philological Association», vol. XXVIII).

CASSIRER, E.: «Eidos und Eidolon, das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen.» Leipzig, Teubner, 1924.

CAUDWELL, C.: «Illusion and Reality. A study in the sources of poetry.» 2.ª ed. Londres, Lawrence-Wishart, 1947. 328 págs.

CHANTRAINE, P.: «La formation des noms en grec ancien», París, Champion, 1933. XXVII, 473 págs.

COLIN, G.: *Platon et la poésie* («Revue des Etudes Grecques», XLI, 1928), págs. 1-72.

COLLINGWOOD, R. G.: *Plato's Philosophy of Art* («Mind, 1925)

CORNFORD, F. M.: «From Religion to Philosophy: A Study in the Origin of Western Speculation», London, Arnold, 1912. XX, 276 págs.

DELATTE, A.: *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques* («Antiquité classique», 1934, págs. 5-79).

DELCOURT, M.: *Socrate, Ion et la poésie. La structure dialectique de l'Ion de Platon* («Bulletin de l'Association Guillaume Budé», núm. 55, abril 1937, págs. 4-14).

DIELS, H.: *Die Anfänge der Philologie b. d. Griechen.* («Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik», XXV, 1910, págs. 1-25.)

DIELS, H.: «Antike Technik», 3.ª ed., Leipzig, Teubner, 1924. VII, 243 págs.

DODDS, E. R.: «The Greeks and the Irrational». Berkeley-Los Angeles. University of California Press, 1951, IX, 327 págs.

DUNCAN, TH. S.: *Plato and Poetry* («The Classical Journal», XL, 1944. págs. 481-494).

ELFRIEDE, H. A.: «Das Problem der Kunst bei Platon.» Diss. Basel, 1954.

FARRINGTON, B.: «Science and politics in the ancient world.» Oxford, Univ. Press, 1946. 243 págs.

FARRINGTON, B.: «Head and hand in ancient grece. Four studies in the social relation of thought». London, Watts, 1947, 114 págs.

FALTER, O.: «Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern». Würzburg, Triltsch, 1934. 95 págs.

FESTUGIÈRE, A. J.: «Contemplation et vie contemplative selon Platon», Paris, Vrin, 1936. 493 págs.

FINSLER, G.: «Platon und die aristotelische Poetik.» Leipzig, Spirgatis, 1900. XI, 252 págs.

FLASHAR, H.: «Der Dialog Ion als Zeugnis platonischer Philosophie Berlín, Akademie, 1958. 144 págs.

FRIEDLÄNDER, P.: «Platon, I. Eidos, Paideia, Dialogos Berlín», 1928. II. «Die platonischen Schriften», 1930. Nueva edición en tres volúmenes, de los que ya han salido los dos primeros. Berlín, W. de Gruyter, 1954-1957.

FRÄNKEL, H.: «Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums», Frankfurt a M., 1951. XII, 680 págs.

FRITZ, K. v.: «Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles». New York, Stechert, 1938. 92 págs.

FRUTIGER, P.: «Les Mythes de Platon», París, Alcan, 1930. 284 págs.

FLORES D'ARCAIS, G.: *L'antinomia dell'estetica platonica* («Sophia», 1933), págs. 398-403.

GADAMER, H. G.: «Plato und die Dichter», Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1934. 36 págs.

GADAMER, H. G.: *Platos Staat der Erziehung* («Das neue Bild der Antike», Leipzig, 1942, t. I, págs. 316-333).

GARCÍA BACCA, J. D.: *Obras completas de Platón, Banquete, Ion...* México, Universidad Nacional Autónoma, 1944.

GIGON, O.: «Untersuchungen zu Heraklit», Leipzig, Dieterich, 1935. 163 págs.

GLASSER, K.: *Platons Stellung zum Kampfe von Philosophie und tragischer Dichtung* («Wiener Zeitschrift», 1940), págs. 30-73.

GOLDSCHMIDT, V.: «Les dialogues de Platon. Structure et méthode dialectique», Paris, P. U. F., 1947, 376 págs.

GREENE, W. CHASE: *Plato's view of poetry* («Harvard studies in classical philology», I, 29, 1918, págs. 1-76).

HOFFMANN, E.: *Die Sprache und die archaische Logik* («Heidelberger Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte», 8). Tübingen, Mohr, 1925. 79 págs.

HÖLSCHER, U.: *Der Logos bei Heraklit* («Varia variorum, Festgabe für K. Reinhardt, Münster-Köln, 1952, págs. 68-81).

HUMBERT, J.: *Platon et la politique réaliste de son temps* («Bulletin de l'Association Guillaume Budé», núm. 29, 1930), págs. 14-20.

JOËL, K.: «Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik», Jena, Diederichs, 1906. 162 págs.
KIRK, G. S.: «Heraclitus, The cosmic fragments», Cambridge, University Press, 1954, 423 págs.
KOLLER, H.: «Die Mimesis in der Antike, Nachahmung. Darstellung, Ausdruck». (Diss. Bernenses, fasc. 5). Berna, Francke, 1954. 235 páginas.
KRANZ, W.: *Gleichnis und Vergleich in der frühgriechischen Philosophie* («Hermes», 1938), págs. 99-122.
KRETSCHMER, P.: *Dyaus Zeus Diespiter und die Abstrakta im Indogermanischen* («Glotta», 13, 1924, págs. 101-114).
KRÜGER, G.: «Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens», Frankfurt a. M., V. Klostermann, 1948. 336 págs.
LAMEERE, J.: *Les concepts du beau et de l'art dans la doctrine platonicienne* («Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire de la Civilisation», Lille, 1938), págs. 1-28.
LANGBEIN, G.: «De Platonis ratione poetis laudandi», Diss. Jena, 1911.
LEUMANN, M.: «Homerische Wörter» (Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft, Heft 3, Basel, Reinhardt, 1950), XII, 360 págs.
LIEBRUCKS, B.: «Platons Entwicklung zur Dialektik, Untersuchungen zum Problem des Eleatismus», Frankfurt a. M. V. Klostermann, 1949. 255 págs.
MOREAU, J.: «Réalisme et idéalisme chez Platon». París, P. U. F., 1951. IV, 136 págs.
MOREAU, J.: *Les thèmes platoniciens de l'Ion* («Revue des Études Grecques», 1939), págs. 419-428.
MÜLLER, Ed.: «Geschichte der Theorie der Kunst», 2 vols. Breslau, Max, 1834-1837.
MUGNIER, R.: «Le sens du mot θεῖος chez Platon», Paris, Vrin, 1930. 152 págs.
NAVARRE, O.: «Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote», Paris, Hachette, 1900. XVI, 346 págs.
NESTLE, W.: «Vom Mythos zum Logos, die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Socrates», 2.ª edic. Stuttgart, Kröner, 1942. 572 págs.
PABÓN, J. M. y FERNÁNDEZ GALIANO, M.: *Platón. La República*, 3 vols. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949.
PERLS. H.: «L'Art et la Beauté vus par Platon», París, Skira, 1938. 149 págs.
PERLS, H.: *Moûsa. Etude sur l'esthetique de Platon* («Revue de Philosophie de la France et de l'Etranger», Paris, 1934), págs. 259-284 y 441-471.

PERLS, H.: *La Beauté platonicienne* («Actes du Deuxième Congres d'Esthetique et de science de l'Art», vol. II, 1937).
POHLENZ, M.: *Die Anfänge der griechischen Poetik* («Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften. Philos. historische Klasse», Göttingen, 1920).
PUECH, A.: *La esthétique et critique littéraire chez les grecs* «Revue des Cours et Conferences. — I. Platon, théories des sophistes et leur critique par Platon: RCC. 1931. XXXII, 2, 411-421.—II. Platon, théorie de l'imitation et le beau en soi: RCC. 1931, XXXII, 2, 490-500.—III. Platon, l'ascension vers le monde des idées, l'amour et la dialectique, l'inspiration: RCC. 1931, XXXII, 2, 734-743.—IV. Platon la réglamentation moral de la poésie et de la musique. RCC. 1931, XXXIII, 1, 54-63.
QUATTROCHI, L.: «L'Idea di bello nel pensiero di Platone, Studio storico e bibliografico», Roma, Edic. di Storia e Lett., 1953, 138 págs.
REINHARDT, K.: *Platons Mtyhen*, Bonn, Cohen, 1927. 159 págs.
REICH, K.: *Der Einfluss der griechischen Poesie auf Gorgias den Begründer der attischen Kunstprosa* (I Teil, «Programm des K. Humanistischen Gymnasiums Ludwigshafen a. Rh.», 1907-1908; II Teil «Prog. d. K. H. G. Ludwigsh. a. Rh.», 1908-1909).
RIEZLER, K.: *Das homerische Gleichnis und der Anfang der griechischen Philosophie* («Antike», 12, 1936, págs. 253-271).
RÖTTGER, G.: Studien zur platonischen Substantivbildung». Kieler Arbeiten zur klassischen Philologie, 3. Würzburg, Triltsch, 1937. 55 páginas.
REBER, J.: «Plato und die Poesie», Diss., München, 1864. 75 págs.
RITTER, C.: «Kerngedanken der platonischen Philosophie», München, Reinhardt, 1931. X, 346 págs.
RIVAUD, A.: *Platon et la musique* («Revue d'Histoire de la Philosophie», 1929), págs. 1-30.
ROSS, W. D.: «Plato's Theory of Ideas», Oxford, Univ. Press, 1951. 264 págs.
SCHAERER, R.: «Episteme et Techne: Etude sur les notions de connaissance et d'art d'Homere à Platon», Mâçon, Protat, 1930. XII, 221 págs.
SCHAERER, R.: «La Question platonicienne, Etude sur le rapport de la pensée et de l'expression dans les dialogues», Paris, Vrin, 1938. 272 págs.
SCHLEIERMACHER, F.: «Platons Werke», Berlin, Realschullbuchhandlug, 1804-1810.
SCHLEGEL, F.: «Ueber das Studium der griechischen Poesie» (edic. P. Hankamer), Godesberg, Küpper, 1947. 232 págs.

SCHUHL, P. M.: «Essai sur la formation de la pensée grecque» (Introduction historique a une étude de la Philosophie platonicienne), 2.ª edic., París, P. U. F., 1949. XXIII, 482 págs.

SCHUHL, P. M.: *Platon, critique d'art* («Bulletin des Instituts d'Art et d'Archéologie», Inst. Intern. de Coopération Intellectuelle), núm. 10, 1937.

SCHUHL, P. M.: «Etudes sur la fabulation platonicienne». París, P. U. F., 1947. 124 págs.

SCHUHL, P. M.: «Platon et l'art de son temps» (Arts plastiques), París, Alcan, 1933. 122 págs.

SCHRAMM, R.: «Plato poetarum exagitator.» Diss. Vratislaviae, 1830. 63 págs.

SNELL, B.: «Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Enstehung des europäischen Denkens bei den Griechen.» 3.ª edic. Hamburg, Claassen, 448 págs., 1955.

SNELL, B.: *Die Sprache Heraklitos* («Hermes», 1926), págs. 353-381.

STEFANINI, L.: «Platone», 2 vols. 2.ª edic. Padova, Cedam, 1949. LXXXVIII, 368 y 491 págs.

STELLA, L. A.: *Influssi di poesia e d'arte nell'opera di Platone.* («Historia, Studi storici per l'antichità classica.» Milano, 1932-34), págs. 177-203; 491-526.

STÄHLIN, F.: «Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie.» München, Beck, 1901. 68 págs.

STENZEL, J.: «Platon, der Erzieher.» Leipzig, Meiner, 1928, VI, 337 págs.

SULLINGER, J.: *Platon et le problème de la communication de la philosophie* «Studia Philosophica», vol. XI. Bâle, 1951, págs. 155-175.

SVOBODA, K.: *La conception de la poésie chez les plus anciens grecs* (Varsoviae Soc. phil. polon. VIII, 1951. «Charisteria Th. Sinko, ab amicis collegis discipulis oblata»), págs. 349-360.

STEVEN, R. G.: *Platon and the art of his time* «Classical Quarterly» (july-october, 1933), págs. 149-155

THOMSON, G.: «Aeschylus and Athens. A study in the social origins of drama.» 2.ª edic. Londres, Lawrence-Wishart, 1950. XII, 478 págs.

VERDENIUS, W. J.: *Platon et la poésie* («Mnémosyne», ser. 3, XII, 1944), págs. 118-150.

VERDENIUS, W. J.: «Mimesis. Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us.» Leiden, Brill, 1949. VI, 50 págs.

VERDENIUS, W. J.: *L'Ion de Platon* («Mnémosyne», ser. 3, XI, 1943), págs. 233-262.

ALGUNAS PUBLICACIONES DEL INSTITUTO "LUIS VIVES" DE FILOSOFIA

ARTIGAS, JOSÉ: *Séneca: La filosofía como forjación del hombre.* (19 1/2 × 13 1/2) XXII-260 pp. 40 pesetas.

CARRERAS, TOMÁS: *Estudios sobre médicos filósofos españoles del siglo XIX* (21 × 16) 416 pp. 100 pesetas.

CENCILLO, LUIS: *Hyle.* La materia en el Corpus Aristotélicum. (22 × 14) X.—198 pp. 60 pesetas.

DERISI, OCTAVIO NICOLÁS: "*Filosofía del espíritu*", *de Benedetto Croce.* (20 1/2 × 13 1/2) 226 pp. 40 pesetas.

DÍEZ, JOSÉ MARÍA: *Desarrollo de la doctrina de la ley natural en Luis de Molina y en los maestros de la Universidad de Evora, de 1565 a 1591.* (22 1/2 × 14 1/2) 186 pp. 80 pesetas.

GARCÍA BORRÓN, JUAN C.: *Séneca y los estoicos.* (22 × 14 1/2) 284 pp. 70 pesetas.

O'CALLAGHAN, JOSÉ: *Las tres categorías estéticas de la cultura clásica: Armonía, Claridad, Grandeza.* Premio «Menéndez Pelayo». (22 × 16) 292 páginas 110 pesetas.

PINILLA, ANTONIO: *Sofrosine. Ciencia de la Ciencia.* (22 × 14) 200 pp. 60 pesetas.

PLATZSECK, GERARDO W.: *La evolución de la lógica griega en el aspecto especial de la analogía.* (22 1/2 × 14 1/2) 136 pp. 50 pesetas.

SEMANAS *españolas de Filosofía.* Títulos publicados:

I Semana: *La persona humana.*
II Semana: *El problema del mal.* (21 × 14) 585 pp. 90 pesetas.
III Semana: *La libertad.* (21 × 14) 552 páginas 110 pesetas.
IV Semana: *La forma.* (21 × 14) 292 páginas 70 pesetas.

ZARAGÜETA, JUAN: *Filosofía y Vida.*
Tres tomos (25 × 17 1/2):
Tomo I. 2.ª ed. 414 pp. 100 pesetas.
" II. 608 pp. 120 pesetas.
" III. 700 pp. 130 pesetas.

ALGUNAS PUBLICACIONES DEL INSTITUTO "LUIS VIVES" DE FILOSOFIA

ARTIGAS, JOSÉ: *Séneca: La filosofía como forjación del hombre.* (19 $^1/_2$ × 13 $^1/_2$) XXII-260 pp. 40 pesetas.

CARRERAS, TOMÁS: *Estudios sobre médicos filósofos españoles del siglo XIX* (21 × 16) 416 pp. 100 pesetas.

CENCILLO, LUIS: *Hyle.* La materia en el Corpus Aristotélicum. (22 × 14) X.—198 pp. 60 pesetas.

DERISI, OCTAVIO NICOLÁS: "*Filosofía del espíritu*", *de Benedetto Croce.* (20$^1/_2$ × 13$^1/_2$) 226 pp. 40 pesetas.

DÍEZ, JOSÉ MARÍA: *Desarrollo de la doctrina de la ley natural en Luis de Molina y en los maestros de la Universidad de Evora, de 1565 a 1591.* (22$^1/_2$ × 14$^1/_2$) 186 pp. 80 pesetas.

GARCÍA BORRÓN, JUAN C.: *Séneca y los estoicos.* (22 × 14$^1/_2$) 284 pp. 70 pesetas.

O'CALLAGHAN, JOSÉ: *Las tres categorías estéticas de la cultura clásica: Armonía, Claridad, Grandeza.* Premio «Menéndez Pelayo». (22 × 16) 292 páginas 110 pesetas.

PINILLA, ANTONIO: *Sofrosine. Ciencia de la Ciencia.* (22 × 14) 200 pp. 60 pesetas.

PLATZSECK, GERARDO W.: *La evolución de la lógica griega en el aspecto especial de la analogía.* (22$^1/_2$ × 14$^1/_2$) 136 pp. 50 pesetas.

SEMANAS *españolas de Filosofía.* Títulos publicados:

- I Semana: *La persona humana.*
- II Semana: *El problema del mal.* (21 × 14) 585 pp. 90 pesetas.
- III Semana: *La libertad.* (21 × 14) 552 páginas 110 pesetas.
- IV Semana: *La forma.* (21 × 14) 292 páginas 70 pesetas.

ZARAGÜETA, JUAN: *Filosofía y Vida.* Tres tomos (25 × 17$^1/_2$):

Tomo I. 2.ª ed. 414 pp. 100 pesetas.
" II. 608 pp. 120 pesetas.
" III. 700 pp. 130 pesetas.

EMILIO LLEDÓ ÍÑIGO

EL CONCEPTO "POÍESIS" EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO «LUIS VIVES» DE FILOSOFIA

EMILIO LLEDÓ ÍÑIGO

EL CONCEPTO "POÍESIS" EN LA FILOSOFÍA GRIEGA

C. S. I. C.

DUP2
788

1:8
30

CONSEJO ... CIENTIFICAS